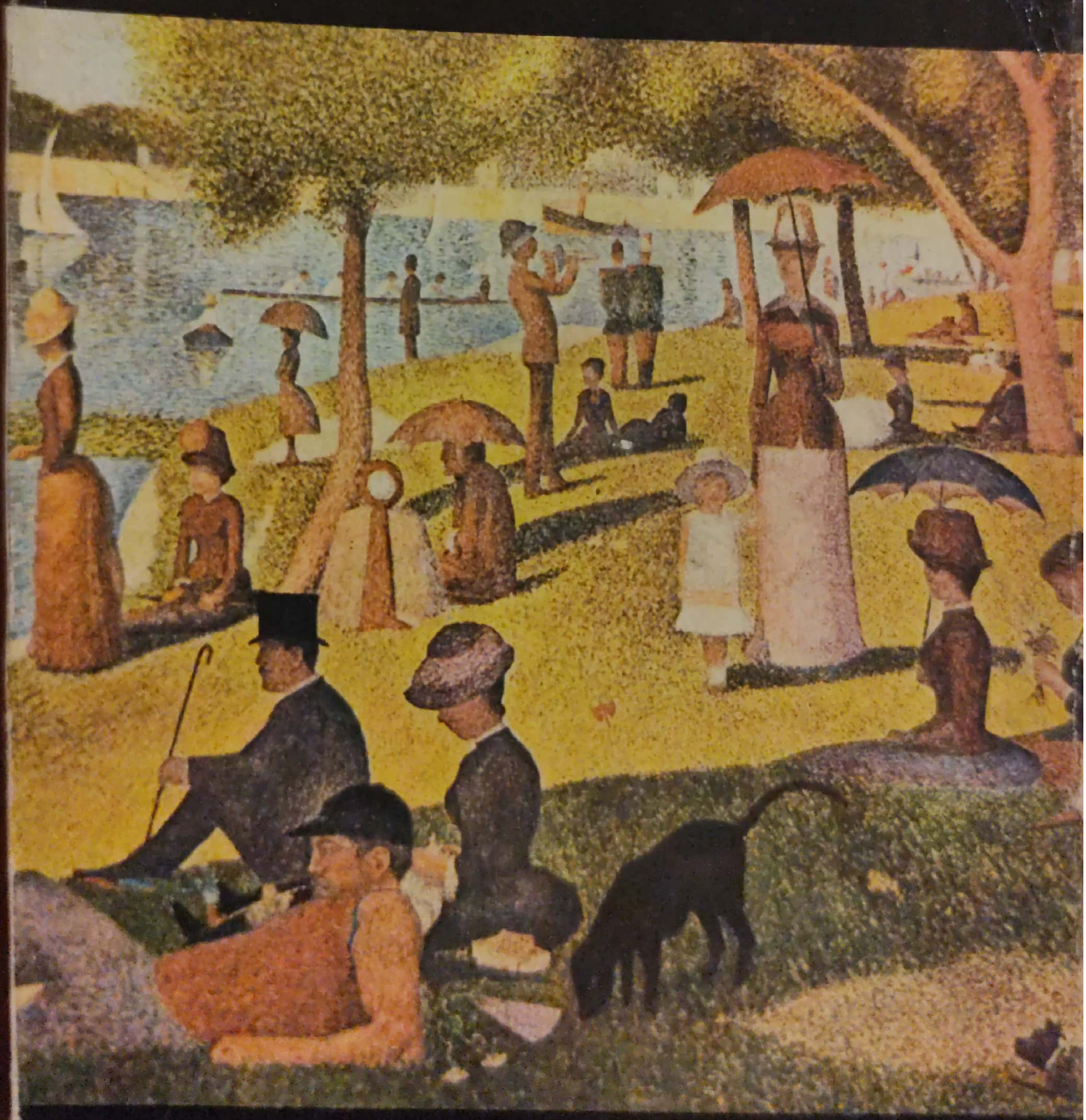
John Rewald

postimpresionismul



Editura Meridiane

Scanned with OKEN Scanner

JOHN REWALD

Post-Impressionism

The Museum of Modern Art, New York

Toate drepturile asupra prezentei ediții în limba română sînt rezervate Editurii Meridiane.

John Rewald

postimpresionismul

DE LA VAN GOGH LA GAUGUIN

VOL. I

Traducere de
GABRIEL GAFIȚA

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1978

Scanned with OKEN Scanner

Pe copertă:

SEURAT,
O după-amiază de duminică pe insula La Grande Jatte,
fragment, 1884—86

Scanned with OKEN Scanner

În momentul de apogeu al perioadei cuprinse în această carte, poetul belgian Emile Verhaeren exclama: „Nu mai există nici o şcoală, abia dacă au mai rămas nişte grupuri care se fracţionează neîncetat. Toate aceste tendinţe mă fac să mă gîndesc la nişte desene geometrice mişcătoare şi caleidoscopice, care acum se opun şi acum se unesc, intră deodată unele în altele, doar ca să se desprindă şi să se îndepărteze o clipă mai tîrziu, dar care totuşi se învîrtesc în acelaşi cerc al artei noi"*.

Tocmai „cercul artei noi" constituie subiectul prezentului studiu, un subiect complicat şi generator de confuzii. Dacă în lucrarea mea *Istoria impresionismului* am încercat să reconstitui tribulaţiile unui grup mic de pictori pînă la dezmembrarea lui în 1886, acest volum începe în acelaşi an, 1886, şi caută să arate ce s-a întîmplat în anii puţini ca număr, dar hotărîtori, care au urmat. Dar dacă istoria mişcării impresioniste prezenta ca element central o suită de expoziţii colective ce i-au reunit periodic pe diferiţii pictori ai epocii, menţinînd astfel o legătură între ei, perioada postimpresionistă nu oferă un asemenea numitor comun. *Istoria impresionismului* impunea de fapt o tratare „simultană", fiecare

* E. Verhaeren: Le Salon des Indépendants, *La Nation*; reprodus în *L'Art moderne*, 5 aprilie 1891.

eveniment sau document ocupîndu-şi aproape automat locul său logic, odată ce planul general era stabilit. Însă procedeul nu este valabil şi pentru anii următori. Grupurile ce s-au reunit şi s-au dizolvat cu mare uşurinţă nu erau deosebit de omogene şi nici nu s-au succedat ori au coexistat în forme care să se poată defini cu claritate. Mai important însă mi se pare faptul că unele din cele mai însemnate figuri de artişti din acea vreme nu au aparţinut nici unui curent mai larg, ci au mers pe calea lor proprie.

În această situaţie, trebuie să renunţăm la prezentarea strict cronologică a faptelor. Dar, a studia această perioadă cu tendinţele ei diversificate ca pe o serie de portrete individuale ar fi însemnat să se piardă continuitatea ţesăturii complicate de evenimente, încrucişarea de idei, întrepătrunderea de episoade care dau tocmai caracterul fascinant al anilor respectivi. Am recurs deci la un fel de compromis, izolînd cîteva din figurile cele mai importante ale perioadei şi făcîndu-i pe ceilalţi artişti să graviteze în jurul acestora. Procedeul mi s-a părut cu deosebire indicat, chiar cu preţul unor inevitabile repetiţii, în special fiindcă între majoritatea acestor artişti au existat relaţii mai mult decît ocazionale.

Nu mi-a fost uşor să încerc o reconstituire pe baze istorice, care să aşeze fiecare persoană, fiecare lucrare, fiecare acţiune sau fiecare afirmaţie la locul ei corect în acest uriaş mozaic atît de plastic asemănat de Verhaeren cu un caleidoscop. Spre a izbuti într-o asemenea tentativă a trebuit să simplific multe aspecte complicate ale lucrurilor şi să dezgrop o mare cantitate de dovezi, puţin cunoscute sau chiar uitate cu desăvîrşire, pentru a umple cu ele golurile, pentru a stabili legături între factori aparent independenţi, pentru a furniza detalii mărunte fără însă a pierde din vedere ansamblul, într-un cuvînt, pentru a re-crea acea mişcare continuă, acel impuls permanent înainte, singurele ce pot da viaţă unui moment din trecut.

Scanned with OKEN Scanner

Nu m-a interesat prea mult să comunic părerea mea proprie despre toate evenimentele care au avut loc în perioada relativ scurtă acoperită de acest studiu, ci, mai ales, să relatez ceea ce am reuşit să descopăr în cursul unor ani lungi de cercetări minuţioase. Totuşi, prezentînd materialul adunat, nu am înregistrat mecanic toate documentele şi mărturiile parcurse; dimpotrivă, m-am străduit să organizez acest material vast într-un mod care mi s-a părut cel mai potrivit pentru subiectul meu — adică într-un mod conform cu istoria. Departe de a pretinde că tabloul acelor ani importanţi schiţat de mine este cel adevărat, nu vreau decît să subliniez că descrierea mea este cît se poate mai aproape de adevăr, aşa cum îl văd eu. Celor care nu vor fi de acord cu mine, care vor considera că am insistat în mod nejustificat asupra unui aspect neglijînd altul, le voi răspunde numai că o selecţie trebuia operată şi că singurele libertăţi pe care mi le-am luat sînt acelea de a fi eliminat sau accentuat cîte ceva în interesul exclusiv al continuităţii, clarităţii şi — trebuie să repet — al adevărului. Dacă am reuşit să arunc o lumină mai completă asupra acestei scurte etape a istoriei, dacă am reuşit să înfăţişez evenimentele majore şi minore în succesiunea lor reală, şi dacă am stabilit semnificaţia lor adevărată, înseamnă că mi-am atins ţelul esenţial.

Nimic nu este mai greu decît să trebuiască să faci selecţii atunci cînd eşti pentru prima dată confruntat cu o mulţime copleşitoare de fapte, anecdote şi documente. Îndeosebi în acest caz, misiunea mi-a fost îngreunată şi de faptul că multe din evenimentele importante sînt deja bine cunoscute, în timp ce altele, mai puţin ştiute, au fost în mare măsură neglijate. Multe figuri secundare ale epocii au fost ignorate dar, spre norocul meu, am găsit destul material nou în legătură cu acestea. Înfăţişîndu-i pe Emile Bernard, Félix Fénéon, Albert Aurier şi alţii cu adevăratele roluri pe care le-au jucat, am ocupat poate prea mult spaţiu din prezentare în favoarea lor, însă, pe de altă parte, a-i fi păstrat undeva, în planul

Scanned with OKEN Scanner

doi, ar fi însemnat să-l privez pe cititor de o serie de informaţii vii şi captivante şi care nu se găsesc altundeva.

Studiind această carte, cititorul e bine să ţină permanent seama că, pentru majoritatea contemporanilor din vremea lor, pictorii şi prietenii acestora trataţi în paginile ce urmează erau departe de a fi cunoscuţi. Vincent van Gogh n-a avut parte decît de un necrolog foarte sumar şi oricine ar fi scris despre arta franceză în timpul vieţii lui, abia dacă l-ar fi pomenit; iar Seurat, Gauguin sau Redon nu ar fi avut nici ei o soartă mai bună. Vieţile şi operele lor au fost lipsite de ecou la vremea respectivă şi noi de fapt „deformăm" istoria concentrîndu-ne asupra lor şi ignorînd o serie de evenimente şi figuri pe care contemporanii le considerau incomparabil mai importante. Dar, la o distanţă în timp de peste o jumătate de secol de la perioada studiată în această carte, ne putem acum îndrepta atenţia asupra celor care au influenţat în modul cel mai consistent arta deceniilor următoare. Ne apropiem astfel de epoca lor cu privirea retrospectivă a celor care, înregistrînd faptele, au detaşarea necesară pentru a le evalua corect.

Poate că spaţiul acordat lui van Gogh în aceste pagini depăşeşte oarecum o tratare de proporţii „rezonabile", dar el apare nu numai ca pictorul perioadei studiate care captivează cel mai categoric publicul de azi, ci şi ca subiectul unei mari cantităţi de literatură, confuzii şi interpretări greşite. Cum cartea de faţă îmi oferea posibilitatea de a pune lucrurile la punct şi cum van Gogh a fost mai mult sau mai puţin legat de tot ce s-a întîmplat în lumea artistică de la venirea sa în Paris pînă la moartea sa, patru ani mai tîrziu, nu mi s-a părut exagerat să insist mai pe larg asupra vieţii şi operei lui.

Unii dintre pictorii care au trăit în acelaşi timp şi chiar unii care şi-au dobîndit renumele în acei ani sînt amintiţi numai în treacăt, pentru a nu divaga de la tema principală. Aceştia, şi în special Toulouse-Lautrec, Douanier Rous-

Scanned with OKEN Scanner

seau, nabiştii (Bonnard, Vuillard, Sérusier, Denis, Valloton, etc.) şi Cézanne — care n-a „apărut" decît abia în 1895, cînd Vollard i-a organizat prima expoziţie personală — vor constitui subiectul unui studiu viitor dedicat celei de-a doua jumătăţi a perioadei postimpresioniste.

Cuvîntul *postimpresionism* nu este un termen foarte precis, deşi este foarte practic. Într-un sens mai larg, el acoperă perioada începînd din 1886, cînd impresioniştii au ţinut ultima lor expoziţie, incompletă, în cadrul căreia au apărut pentru prima dată neoimpresioniştii, pînă douăzeci de ani mai tîrziu, cînd s-a născut cubismul şi, odată cu el, s-au deschis porţile unei ere noi în ceea ce putem numi arta contemporană. Al doilea volum dedicat perioadei postimpresioniste nu va cuprinde, prin urmare, doar acei oameni şi acele curente care, deşi contemporane cu van Gogh şi Seurat, au fost neglijate în prezentul studiu, ci şi acele mişcări şi acei artişti care au apărut după moartea lor, precum fovii şi tînărul Picasso, alături de Gauguin însuşi, în timpul celei de-a doua şi ultima călătorie a sa în Tahiti.

Mark Twain spunea undeva că „în scris, de obicei, este mai convingător şi mai dramatic să pui un om să vorbească despre el însuşi decît să pui pe altcineva să relateze despre el". Acesta a fost şi principiul meu călăuzitor; m-am retras ori de cîte ori am putut, lăsîndu-i pe artişti şi toate celelalte surse pe care le-am avut la dispoziţie să vorbească singuri. Multe din documentele prezentate aici nu au mai fost publicate înainte, altele au fost traduse în englezeşte pentru prima dată, iar altele au fost retraduse cînd versiunile deja existente nu mi s-au părut satisfăcătoare.

Mai trebuie amintit în treacăt faptul că, deoarece cartea de faţă se poate citi şi separat, dar în acelaşi timp constituie şi o continuare a lucrării mele *Istoria impresionismului*, apar unele repetiţii inevitabile, în ultimele două capitole ale acesteia din urmă şi în primul capitol din prezenta carte. Mi se pare la fel de necesar să-l in-

Scanned with OKEN Scanner

formez pe cititor şi că, în anumite cazuri, am reluat fragmente din scrierile mele anterioare, mai ales din monografiile despre Seurat, Gauguin şi Bonnard, şi din articolele despre Fénéon, Gachet, van Gogh, etc., fără a da aceste pasaje minore ca citate.

Am primit un ajutor deosebit de preţios din partea conducerii unor muzee, din partea unor istorici, colecţionari şi negustori de artă din Statele Unite şi din străinătate. A-i numi pe toţi ar însemna să fac un duplicat după un *Who's Who* al artei moderne. Dar în anumite cazuri se impune exprimarea unei gratitudini deosebite. Am avut norocul să-i cunosc foarte bine pe Félix Fénéon şi Lucien Pissarro şi ceva mai puţin, printre alţi protagonişti ai acestei cărţi, pe Paul Signac, Emile Bernard, Henri van de Velde, Maximilien Luce, Maurice Denis şi pe contele Antoine de La Rochefoucauld; am purtat de asemenea o corespondenţă foarte utilă cu pictorul danez, regretatul Jens Ferdinand Willumsen. În numeroase cazuri, am discutat cu văduvele sau cu descendenţii artiştilor prezentaţi aici, care mi-au oferit ajutorul lor binevoitor şi mi-au permis să copiez o mulţime de documente necunoscute pînă acum. Printre cei al căror sprijin mi-a fost deosebit de preţios i-aş numi pe nepotul lui van Gogh, fiul lui Theo, Ing. Vincent Willem van Gogh din Laren, fără a cărui cooperare generoasă nu aş fi putut scrie această carte în forma ei actuală; fiica lui Signac, d-na Ginette Signac; văduva lui Théo van Rysselberghe, regretata d-nă Maria van Rysselberghe (M. Saint-Clair) şi nepotul lui Angrand, dl. Pierre Angrand, toţi din Paris, care mi-au oferit tot concursul lor şi mi-au permis să copiez nenumărate scrisori nepublicate ce aruncă o lumină mai completă asupra mişcării neoimpresioniste. Nepotul şi nepoata lui Albert Aurier, dl. Jacques Williame de Châteauroux şi d-na Mahé-Williame din Aix-en-Provence, mi-au încredinţat corespondenţa inestimabilă a unchiului lor; fiul şi ginerele lui Emile Bernard, dl. Michel-Ange Bernard Fort şi dl.

Clément Altarriba, ambii din Paris, mi-au oferit, de asemenea, un sprijin preţios, împrumutîndu-mi o serie de manuscrise revelatoare ale lui Bernard; prietena mea, regretata d-nă Esther L. Pissarro din Londra, mi-a lăsat prin testament un grupaj de documente preţioase, scrisori adresate soţului ei, Lucien Pissarro, sau note făcute de acesta; d-na Jeanne Schuffenecker m-a autorizat să copiez unele scrisori importante din arhiva tatălui ei, Emile Schuffenecker; la fel a procedat şi prietenul meu, regretatul Ludovic-Rodo Pissarro, care mi-a pus integral la dispoziţie voluminoasa corespondenţă a tatălui său, Camille Pissarro. Fiul lui Odilon Redon, dl. Ari Redon, din Paris, fiul doctorului Gachet, prietenul meu dl. Paul Gachet, din Auvers-sur-Oise, fiica lui Hyppolyte Petitjean, nepoata lui Anquetin, regretata d-nă du Ferron-Anquetin, văduva lui Sérusier, regretata d-nă Paul Sérusier şi prietena ei, d-ra H. Boutaric, toţi din Paris, precum şi dl. Henri Dorra din Washington D.C. mi-au fost de asemenea utili cu informaţii şi documente. În privinţa materialului fotografic am primit un ajutor deosebit de valoros de la Wildenstein Galleries Inc. din New York şi Paris. Prof. A. M. Hammacher, director al lui Rijksmuseum Kröller-Müller din Otterlo şi dl. H.L.C. Jaffé, fost director-adjunct al lui Stedelijk Museum din Amsterdam au răspuns cu neobosită răbdare la numeroasele mele întrebări. Rămîn de asemenea îndatorat D-rului Erwin Ackerknecht, de la Universitatea din Zürich şi doamnelor Agnès Huc de Monfreid şi Anne Joly-Segalen din Paris.

Adresez mulţumiri deosebite pentru colaborarea lor generoasă numeroşilor colecţionari care au făcut posibilă apariţia acestei cărţi în forma ei actuală.

Sînt profund recunoscător prietenilor mei Alfred J. Barr Jr., care mi-a citit manuscrisul şi mi-a făcut multe sugestii utile, Monroe Wheeler, care m-a sprijinit şi m-a încurajat, Frances Pernas, care a supravegheat cu atenţie apariţia căr-

Scanned with OKEN Scanner

Localități unde au pictat postimpresioniștii

Scanned with OKEN Scanner

ţii, ajutată cu competenţă de John Kirsch, precum şi lui Gerstle Mack, care a controlat cu multă răbdare traducerile şi a revăzut textul.

JOHN REWALD

CUVÎNT ÎNAINTE LA EDIŢIA A DOUA

Această nouă ediţie nu diferă prea mult de prima. Unele greşeli au fost corectate şi, acolo unde s-a putut, s-au completat explicaţiile reproducerilor cu locul unde se găsesc în prezent originalele respective; cîteva ilustraţii au fost înlocuite şi multe s-au adăugat. Schimbări importante s-au operat numai în bibliografie, care a fost completată şi adusă la zi, precum şi în capitolul V, *Tragedie la Arles,* în care au fost incluse unele documente noi, descoperite recent.

Scanned with OKEN Scanner

I.

1886–1888

VAN GOGH LA PARIS

„Voi fi la Luvru începînd de la prînz sau chiar mai devreme, dacă vrei." Cu aceste cuvinte, scrise către sfîrşitul lunii februarie 1886, Vincent van Gogh îl informa pe fratele său Theo că părăsise pe neaşteptate Anvers-ul şi că se găsea la Paris. Şi mai menţiona că îl va aştepta în celebrul *Salon Carré*. Acolo s-au şi întîlnit cei doi fraţi, în mijlocul celor mai frumoase exponate din Luvru: lucrările lui Leonardo, Tiţian, Rafael şi Veronese, ale lui van Eyck, Rubens şi Rembrandt, ale lui Holbein, Velázquez şi alţii. Dar nu pentru a-i studia pe aceşti maeştri anume se grăbise van Gogh să vină la Paris. Mai fusese aici şi înainte, cînd avea vreo douăzeci de ani, prima oară în 1874, apoi rămăsese timp de un an, din 1875 pînă în 1876, ca angajat al galeriilor Goupil, la care unul din unchii lui era asociat. De atunci, însă, viaţa sa se schimbase complet şi, după multe peregrinări, se întorcea acum, nu ca ucenic de negustor de tablouri, destul de indiferent la lumea din jurul său ci, de data aceasta, pentru a studia arta. Maturizat şi dornic să afle tot ceea ce îi putea oferi viaţa, ardea de dorinţa de a-şi perfecţiona cunoştinţele, de a stabili contacte cu tot ceea ce era neconvenţional şi de perspectivă, de a-şi crea un stil propriu în labirintul cosmopolit al capitalei franceze.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi la acea dată Parisul era suprasaturat de idei noi şi de mişcări artistice noi, el nu era totuşi singurul oraş european care să atragă tinerii pictori. La München, Lenbach împărtăşea din magia pensulei sale unor studenţi de pretutindeni, chiar şi din Statele Unite, care afluau spre atelierul lui[1]. Similar, la Düsseldorf, un grup internaţional se adunase pentru a afla tainele anecdotalismului şi ale unei variante germane de prerafaelitism, mai anemic şi mai puţin poetic decît corespondentul său englez. La prima vedere, Parisul nu prezenta decît prea puţine lucruri în plus faţă de München sau Düsseldorf. Pe largile sale bulevarde domneau aceleaşi prejudecăţi împotriva noului, aceeaşi îngustime a spiritului, acelaşi provincialism, deşi cumva mai bine deghizate sub aparenţa urbanităţii. În schimb, pe străzile sale înguste puteai întîlni o mulţime de tineri pictori, poeţi, filosofi, oameni de ştiinţă, actori şi de alte profesii, necunoscuţi marelui public, însă dornici să arunce o lumină nouă asupra lumii şi s-o cucerească. Pentru cine era hotărît să evite căile bătute, Parisul oferea posibilităţi nebănuite de studiere a marilor curente ale gîndirii moderne chiar la sursa lor, şi de lansare în vîrtejul pasionant al concepţiilor revoluţionare.

Van Gogh nici n-ar fi putut alege, dealtfel, un loc sau un moment mai bun pentru iniţierea sa artistică. În acel an, 1886, nu mai puţin de patru expoziţii, fiecare ilustrînd un alt aspect al tendinţelor contemporane, erau deschise la Paris. În mai, Salonul oficial oferea publicului apreciativ şi criticilor complezenţi contingentul său anual de portrete academice, nuduri graţioase, scene istorice şi picturi de gen[2]. Între aceste lucrări insipide străluceau acelea ale lui Puvis de Chavannes, cu formele simplificate şi armoniile reduse, compoziţii ample, concepute într-o manieră semiclasică şi cu aluzii mistice. Cu un an înainte, Strindberg, trecînd prin Paris, spusese că Puvis „stă singur, ca o contradicţie, şi pictează cu un suflet sincer, chiar dacă ia notă, în trecere, de gustul pentru aluzie al contemporanilor săi“[3].

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, nu Puvis de Chavannes era centrul de interes al Salonului, ci Albert Besnard, un fost laureat al Premiului Romei. Ultimul expunea un portret care era un amestec „îndrăzneț" de tradiție academică lipsită de viață și trăsături impresioniste, realizînd astfel un „modernism" de compromis, care devenea aproape comestibil și pentru conservatorii cei mai înrăiți.

Paralel cu Salonul, grupul impresionist își deschidea a opta sa expoziție în care, totuși, apăreau puțini dintre impresioniștii inițiali. Se vorbea mult de o sală strîmtă unde se găsea *La Grande Jatte* de Seurat, înconjurată de alte tablouri ale lui Signac și Pissarro, lucrate într-o tehnică asemănătoare. Într-un coridor îngust, Odilon Redon prezenta un grupaj de desene în alb-negru, subtile dar pline de o forță misterioasă. Degas expunea un număr de pasteluri intitulate *„Serie de nuduri de femei scăldîndu-se, spălîndu-se, uscîndu-se, ștergîndu-se, pieptănîndu-se sau lăsîndu-se pieptănate"*. Gauguin, care tocmai trăise cea mai neagră iarnă din viața sa, fiind obligat să lipească afișe în *Gare du Nord* pentru cîțiva bănuți, oferea totuși nouăsprezece tablouri, majoritatea peisaje, care demonstrau cu claritate influența exercitată asupra lui de fostul său prieten și mentor, Camille Pissarro, deși acesta abandonase impresionismul între timp și adoptase teoriile lui Seurat. De fapt, tablourile lui Gauguin, împreună cu cele ale lui Guillaumin și ale Berthei Morisot și cu cîteva lucrări timide ale lui Schuffenecker, un coleg al lui Gauguin, constituiau singura reprezentare a elementului impresionist în expoziție.[4]

Renoir și Monet, care nu se alăturaseră prietenilor lor impresioniști, și-au expus lucrările în iunie, la cea de-a cincea Expoziție Internațională, găzduită de galeriile somptuoase ale lui Georges Petit, unde s-au găsit în compania unor celebrități mai la modă în acel moment: Boldini, Besnard, Jacques-Emile Blanche și Raffaëlli. Monet începea în sfîrșit să primească prețuri relativ mari pentru tablourile sale, drept care s-a sim-

Scanned with OKEN Scanner

ţit tentat să se rupă de Durand-Ruel, care fusese agentul său timp de cincisprezece ani, în favoarea rivalului celui mai activ al acestuia, Petit. El era convins că încrederea publicului în impresionişti va creşte dacă de lucrările lor se vor ocupa mai mulţi agenţi, nu numai Durand-Ruel, mai ales de cînd acesta începuse a fi suspectat că îi promovează exclusiv pentru că deţinea un mare număr de tablouri ale lor. Renoir expunea la Petit mai multe pînze care demonstrau eforturile sale de a se degaja de impresionism prin accentuarea desenului şi prin utilizarea unei pensulaţii mai netede comparativ cu picturile sale anterioare, mai vibrante şi mai colorate.

În august, Salonul Independenţilor întrunea lucrările acelor pictori care erau trataţi fără milă de către juriul Salonului sau care nici măcar nu voiau să solicite verdictul acestuia. Aici Seurat apărea cu *La Grande Jatte*, Redon expunea din nou şi Douanier Rousseau ieşea pentru prima dată în public, sfidînd cu stoicism ilaritatea generală pe care o produsese. Ceea ce îi intriga cel mai mult pe vizitatori era faptul că „divizionismul" lui Seurat, cum îl numea acesta, îşi cîştigase noi aderenţi. Seurat se găsea acum în fruntea unui grup mic ce cuprindea nu doar pe Camille Pissarro, pe fiul mai mare al acestuia, Lucien, şi pe Signac, ci şi pe Angrand, Cross şi Dubois-Pillet. În cadrul tinerei generaţii, rîndurile acelora pe care un prieten al lui Seurat îi numea „dizidenţi de la impresionism" creşteau în mod evident.

Pe lîngă aceste expoziţii, ce strîngeau un mare număr de vizitatori, mai funcţionau cîteva expoziţii individuale sau colective, pe care agenţi ca Durand-Ruel, Georges Petit şi Goupil începeau să le organizeze şi care constituiau o mare noutate în epocă. Astfel, o expoziţie de ilustraţii ale lui Gustave Moreau la fabulele lui La Fontaine, deschisă în 1886 la Galeriile Goupil, îi dezvăluia lui van Gogh un alt aspect al artei franceze: amestecul ciudat de imaginaţie romantică debordantă şi ascetism linear, de viziuni grandioase tulburate de o aplecare inutilă asupra detaliului,

Scanned with OKEN Scanner

de inspirație literară și filtrul unui ochi de colorist autentic. Era un amestec de tendințe din cele mai anacronice, părînd să înece talentul acestui pictor izolat, care tocmai se afla pe drumul consacrării.

În același an, 1886, Emile Zola, pe care van Gogh îl admira foarte mult, publica romanul său *L'Oeuvre*, despre ratarea unui pictor „impresionist" care, în final, își pierde mințile și se sinucide. Mulți cititori, printre ei și van Gogh, au fost tentați să recunoască în eroul lui Zola pe prietenul autorului, Manet, mort în 1883. Nimeni nu bănuia însă că, în realitate, Zola luase de la Cézanne o serie din trăsăturile lamentabilului său personaj. De fapt, foarte puțini auziseră vreodată la Paris de Cézanne, retras în Aix-ul său natal, sau de prietenia intimă a lui Zola cu el. Van Gogh, care citise unele extrase din carte la Anvers, a găsit în ea multe subiecte de meditație și o anumită cantitate de informație despre începuturile mișcării impresioniste. Monet însă a fost profund răscolit de implicațiile acestui roman, iar Cézanne s-a simțit atît de jignit de lipsa de înțelegere a lui Zola încît a pus capăt prieteniei lor care începuse pe băncile școlii la Aix și durase treizeci de ani[5].

Tot în 1886, un tînăr critic, Félix Fénéon, scria o suită de articole despre *Impresioniștii la 1886*, în care se silea să demonstreze că impresionismul „naturalist" era înlocuit de un impresionism „științific" și explica pe larg teoriile prietenului său, Seurat. Un tînăr om de știință, Charles Henry, încheia, cam în aceeași vreme, un studiu despre *Estetica științifică*, lucrare ce a apărut, ca și articolele lui Fénéon, în mica revistă *La Vogue*, unde Verlaine publica poemele în proză ale lui Rimbaud, *Iluminările*, în timp ce redactorul anunța în mod eronat moartea lui Rimbaud în Abisinia. *Iluminările* au „entuziasmat mulți oameni și au speriat pe alții", ne spune Fénéon. Scurt timp după aceasta, Verlaine a trebuit să fie spitalizat pentru alcoolism. Mallarmé s-a dus să-l viziteze la ieșirea din spital. Tot în

Scanned with OKEN Scanner

1886, Mallarmé i-a cunoscut la Berthe Morisot pe Monet şi Renoir, a scris prefaţa la lucrarea *Traité du Verbe** de René Ghil şi a început să atragă un grup select de esteţi, poeţi şi artişti la întîlnirile de marţea din apartamentul său, unde Whistler şi, mai tîrziu, Oscar Wilde s-au alăturat celor care, tăcuţi, ascultau fascinantele monologuri ale magistrului. Printre primii şi cei mai fideli participanţi la aceste întîlniri erau trei tineri mai mult sau mai puţin cunoscuţi: Edouard Dujardin, Teodor de Wyzewa şi Félix Fénéon.

Victor Hugo murise cu un an înainte; Zola, Daudet, Maupassant cîştigau faimă, creştea gloria postumă a lui Flaubert, însă tînăra generaţie începea să şi reacţioneze împotriva naturalismului, reproşîndu-i „lipsa de mister", descrierile minuţioase în dauna sugestivităţii şi evocării stărilor de spirit. Astfel, în toamna lui 1886, Jean Moréas publica mult discutatul *Manifeste du Symbolisme,* prin care anunţa principiile unei noi concepţii literare. Moréas era susţinut cu entuziasm de Gustave Kahn, care tocmai pusese la punct un volum de poezii scris în ceea ce el a numit *versuri libere,* o formă literară al cărei dispreţ faţă de sintaxa tradiţională l-a alarmat într-o mare măsură pe Mallarmé. A existat şi încercarea lui Antoine de a reînnoi teatrul, iar Ibsen era pe cale de a fi descoperit de avangarda pariziană. Primele traduceri în franţuzeşte din Dostoievski şi Tolstoi, *Crimă şi pedeapsă* şi *Anna Karenina,* apăreau succesiv, la scurt interval, în 1886, la Paris. Un polonez, Teodor de Wyzewa, acţiona cu competenţă ca reprezentant al literelor slave în Franţa.

Muzica şi filosofia lui Richard Wagner, care murise în 1883, continua să-i preocupe pe intelectualii francezi deoarece descopereau în opera lui atît un ecou al misticismului medieval cît şi un limbaj muzical nou, legat de evoluţia recentă a poeziei franceze. Asistat de Wyzewa, Dujardin, prietenul lui Fénéon, edita *La Revue wagné-*

---

* Tratat despre cuvînt (fr.) (n: tr.)

rienne, la care colabora şi Mallarmé. Cu toate acestea, Parisul nu ascultase pînă atunci decît concertele din muzica lui Wagner; cu excepţia lui *Tannhäuser*, reprezentat încă în 1861, nici una din operele sale nu se pusese în scenă în Franţa, deşi se jucau în toată lumea, inclusiv în Rusia şi în America. Iar cînd *L'Opéra Comique*, finanţată de stat, a anunţat că va reprezenta *Lohengrin*, patrioţii demagogi au întîmpinat ideea cu proteste vehemente. Un pictor oficial marcant a ameninţat că va invada teatrul cu „două sute de tineri de la Şcoala de Belle-Arte, studenţi şi modele, îmbrăcaţi în togi şi înarmaţi cu fluiere"[6]. Cedînd presiunilor, direcţiunea a anunţat că renunţă la proiectul de reprezentare a lui *Lohengrin*. Pînă la urmă, această operă a fost jucată într-un teatru particular, în 1887, însă ea a stîrnit o asemenea agitaţie încît a doua reprezentaţie a fost anulată şi biletele rambursate. În ciuda acestui fapt, maghiarul Franz Liszt era primit oficial de preşedintele Franţei şi se dădea un banchet în onoarea lui, cu puţin înainte de a se stinge din viaţă, în 1886.

În cursul anului 1886, cel puţin o jumătate de duzină de mici reviste au fost editate în scopul promovării noilor talente literare, poetice şi artistice, însă unele dintre ele — şi nu cele mai puţin valoroase — nu au supravieţuit pînă la sfîrşitul anului. Bătălii îndîrjite se angajau între campionii unor concepţii opuse sau chiar înrudite; numeroase dueluri aveau loc pe pajiştile din afara Parisului. Într-unul din acestea, Edouard Drumont, un antisemit înfocat, a cărui carte, *La France juive*, a devenit imediat un *best-seller* în 1886, a fost rănit uşor; într-un altul, un tînăr scriitor, Robert Caze, prieten cu Seurat, a fost ucis (iar o doamnă franţuzoaică a provocat-o pe d-na Booth, mareşală în Armata Salvării, aflată în vizită la Paris, la un duel care însă n-a mai avut loc)[7]. Tot dueluri, dar mai puţin crîncene, se desfăşurau pe terasele cafenelelor de bulevard. Era mare agitaţie în ateliere şi birourile editoriale fierbeau. Într-un plan mai îndepărtat, se auzeau

Scanned with OKEN Scanner

exploziile unor bombe ale anarhiştilor, în timp ce nihilismul rus şi scrierile lui Kropotkin făceau, încetul cu încetul, prozeliţi în Franţa. Louise Michel, o revoluţionară celebră, şi prinţul Kropotkin au fost eliberaţi din închisoare în 1886, în urma unei amnistii generale. (Tot în 1886, la 1 Mai, s-a ţinut o grevă uriaşă la Chicago, în timpul căreia o bombă a anarhiştilor a explodat în mijlocul forţelor poliţieneşti). Agitaţia creată de anarhişti neliniştea în mare măsură clasa mijlocie franceză care, după marea criză economică din 1882, abia începea să se pună pe picioare şi se orienta, plină de speranţă, către generalul Boulanger, ministrul de război ahtiat după putere şi susţinut de fostul socialist Clémenceau. Un împrumut naţional de cinci sute de milioane de franci a fost acoperit de douăzeci şi unu de ori în decursul cîtorva zile, în timp ce tînăra republică îşi consolida poziţia izgonind de pe teritoriul francez pe toţi pretendenţii la tronul Franţei din familiile Bonaparte şi Bourbon-d'Orléans şi curmînd, în 1887, ambiţiile dictatoriale ale lui Boulanger. Totodată s-a pregătit vînzarea la licitaţie a bijuteriilor coroanei şi s-a votat organizarea unei subscripţii publice pentru înfiinţarea unui Institut Pasteur, după ce Pasteur izbutise pentru prima dată, în mod dramatic, dar încununat de succes, vaccinarea antirabică a unui om.

Dar în Paris erau, pe de altă parte, şi multe distracţii, multă veselie. Două dansatoare, *La Goulue* şi *Grille d'Egout*, începeau să atragă atenţia cu numerele lor pline de viaţă şi uşor impudice, iar lumea asalta cabaretele răspîndite cu generozitate prin tot Montmartre: *Le Divan Japonais* şi *Le Cabaret des Assassins*, devenit mai tîrziu *Le Lapin Agile*, care tocmai se deschiseseră, *Le Mirliton*, unde pitorescul Aristide Bruant îşi distra clienţii insultîndu-i fără milă (Henri Toulouse-Lautrec, un tînăr pictor necunoscut şi prieten cu Bruant, şi-a expus tablourile aici) şi *Le Chat Noir*, unde clienţii erau serviţi de chelneri îmbrăcaţi în costume verzi cu broderii savante, ca ale venerabililor membri ai Academiei fran-

ceze. Theo van Gogh îl cunoştea bine pe Henri Rivière, autorul unor spectacole de umbre chineze şti prezentate în acest cabaret. *Le Chat Noir* se găsea în rue Laval, nu departe de Place Pigalle; pe aceeaşi stradă Theo van Gogh avea un mic apartament, unde a venit să locuiască şi fratele său.

Parisul prezenta un contrast izbitor în comparaţie cu liniştea casei părinteşti a lui van Gogh de la Nuenen, în Brabant, sau cu plictiseala prăfuită a Academiei din Anvers, unde înflăcărarea ce-l mistuia pe tînărul pictor se lovise neîncetat de barierele înguste ale prejudecăţilor. Acesta ajunsese la stadiul în care stimulenţii noi ajunseseră pentru el nu numai o necesitate emoţională, ci aproape fizică. Parisul promitea să i-i ofere. Era datoria lui Theo acum să îndrume primii paşi ai fratelui său.

Theo van Gogh trăia de vreo şapte ani în Paris şi conducea, pe bulevardul Montmartre, o mică galerie ce ţinea de Boussod & Valadon, gineri şi succesori ai lui Goupil. Aceasta era o ramură minoră a instituţiei principale, una din cele mai mari şi mai influente galerii din Paris[8]. În timp ce la parterul galeriei era expusă „marfa" obişnuită, lui Theo van Gogh i se permitea ca, la etaj, să negocieze lucrările impresioniştilor şi ale predecesorilor lor imediaţi; patronii săi priveau această afacere cu destul scepticism şi preferau să se ocupe de acei maeştri de la Salon cu şanse mai bune de vînzare, în special Bouguereau, ale cărui tablouri aveau în mod constant căutare în America. Salariul lui Theo era foarte mic, dar el se completa din comisioanele ce-i reveneau la vînzare şi, întrucît se pare că a trăit destul de modest, putem deduce că lucrurile n-au mers prea rău pentru el. E neîndoielnic faptul că, aflat în căutare de talente noi, Theo van Gogh a vizitat expoziţiile colective impresioniste, ţinute anual între 1879 şi 1882, formîndu-şi astfel un gust şi o experienţă pe care acum era pregătit să i le împărtăşească fratelui său mai mare.

Scanned with OKEN Scanner

În galeria lui Theo, Vincent van Gogh a putut studia picturile lui Corot și Daumier (pentru ultimul se găseau foarte puțini cumpărători), Manet și Renoir, Monet și Pissarro, Sisley, Guillaumin și mai ales Degas. Pînă atunci, „arta modernă" însemnase, pentru Vincent, școala de la Barbizon. Avea o admirație fără margini față de Corot, Troyon, Daubigny și, mai presus de toți, față de Millet. Era convins nu numai că Millet nu putea fi depășit, dar considera că, de la moartea acestuia, în 1875, începuse un declin artistic general. Van Gogh însă nu-și dădea seama că moartea lui Millet coincisese cu afirmarea mișcării impresioniste. Lucrul nu trebuie să surprindă, căci impresioniștii erau încă departe de a-și fi cîștigat o reputație inatacabilă, iar lucrările lor erau complet necunoscute în afara Franței. Bastien-Lepage, mort în 1884 la aproape treizeci și cinci de ani, al cărui amalgam inteligent de subiecte luate de la Millet cu simplificări proprii lui Puvis de Chavannes, tratate într-o manieră mai liberă, mai apropiată de impresionism și în culori atenuate, atît de dragi școlii oficiale, reprezenta, pentru lumea întreagă, ultimul cuvînt în materie de modernism francez. Pretutindeni generația tînără îl imita.

Despre impresioniști Vincent van Gogh nu știa decît ce-i relatase fratele său în scrisori, de pildă că Monet folosea culori vii. Nu fusese impresionat în mod deosebit de cele cîteva tablouri de Manet pe care le văzuse cu ocazia primelor sale șederi la Paris, dar manifestase un anumit interes pentru Lhermitte și Raffaëlli, care combinau o paletă impresionistă foarte diluată cu un desen convențional și cu subiecte mai mult sau mai puțin anecdotice. Și, într-adevăr, subiectul a contat foarte mult în aprecierile lui van Gogh; un anumit sentimentalism, cu deosebire în prezentarea oamenilor nevoiași, reușea întotdeauna să-l emoționeze. Dar el a acordat o mare atenție și execuției, admirînd pictori ca Meissonier, al cărui unic merit era abilitatea și cunoașterea la per-

Scanned with OKEN Scanner

fecțiune a tuturor artificiilor meseriei, ceea ce lui van Gogh îi lipsea.

Deși lucrările lui Delacroix i-au trezit un interes profund, Vincent van Gogh era de părere că inovațiile acestuia, culorile vii și linia nervoasă, nu lăsaseră nici o urmă în evoluția artei. Lucrările impresioniștilor aveau să-l convingă însă curînd de eroarea sa. La un moment dat chiar, sub înrîurirea lui Delacroix, se ocupase de separarea culorilor, de combinarea culorilor complementare și de influența lor reciprocă, dar, evident, nu putuse profita de experiența cîștigată de impresioniști în acest domeniu. Și totuși, la început, el nu s-a simțit foarte tare atras de lucrările lor, după cum îi explica mai tîrziu sorei sale: „Auzi mult vorbindu-se de impresioniști, te aștepți la mult și . . . cînd îi vezi prima oară te simți foarte dezamăgit și tablourile lor ți se par urîte, neglijent și prost pictate, prost desenate, sărace în culori: tot ce poate fi mai jalnic. Asta a fost și prima mea impresie cînd am venit la Paris . . .“[9]. Dar, după ce le-a studiat mai îndeaproape, van Gogh a avut o mare admirație pentru peisajele lui Monet.

Theo van Gogh și-a dus fratele la cîțiva negustori mici: Delarbeyrette, unde au privit uimiți tablourile lui Monticelli (care avea să moară în iunie 1886), cu tușele lor groase, pline de scînteieri, și la Portier, căruia Theo îi lăsase cîteva din pînzele trimise de Vincent în speranța că acesta le va putea vinde. Portier îi arătase picturile lui van Gogh prietenului său Guillaumin. Cei doi frați au mers de asemenea să-i viziteze pe *le père* Martin și pe *le père* Thomas, care, ca și Portier, își cîștigau modest existența vînzînd, cu un profit mic, lucrări ale impresioniștilor și ale pictorilor tineri, deși se plîngeau fără încetare că arta acestora nu interesa pe nimeni. „Comerțul merge încet pe aici — îi relata van Gogh unui prieten din Anvers. Marii negustori îi vînd pe Millet, Delacroix, Corot, Daubigny, Dupré și alți cîțiva maeștri la prețuri exorbitante. Fac prea puțin sau nimic pentru tinerii artiști.

Scanned with OKEN Scanner

Pe aceştia îi vînd negustorii de mîna a doua, dar la preţuri foarte mici."[10]

Cel mai bun loc unde se puteau studia impresioniştii era desigur galeria lui Durand-Ruel care, începînd din 1871, acumulase un stoc imens de tablouri ale lor şi ajunsese în pragul falimentului din cauza lipsei de interes a cumpărătorilor pentru pictorii de care se ocupa. Vizitatorii erau totdeauna bineveniţi, chiar dacă nu cumpărau nimic; puteau petrece ore întregi privind la tablourile nevîndute, pe care un angajat le scotea din rezervele, aparent inepuizabile, ale galeriei. Căci era nevoie de mult curaj pentru a cumpăra picturi impresioniste, după cum era nevoie de multă îndrăzneală pentru a le lăuda în presă ori pentru a afirma lipsa de har a maeştrilor oficiali. Prietenul lui Monet, romancierul Mirbeau, a fost rugat de patronul unui mare ziar să nu scrie cronica sa despre Salon, în ciuda unui acord prealabil existent, deoarece se descoperise că optzeci dintre pictorii care expuneau la Salon erau abonaţi la acel ziar. Iar Bouguereau şi Bonnat protestaseră chiar anticipat împotriva articolelor lui Mirbeau[11].

Dornic să popularizeze impresionismul dincolo de hotarele Franţei, Durand-Ruel organizase, în 1885, o expoziţie într-un hotel din Bruxelles. Expoziţia nu s-a bucurat de prea mult succes, în schimb a produs o impresie puternică asupra unui mic grup de tineri artişti belgieni. În martie 1886, Paul Durand-Ruel pleca la New York cu vreo trei sute de pînze, într-un efort disperat de a cîştiga lumea nouă de partea unei arte care nu găsea decît un sprijin minim în propria ei ţară. În iunie, se întorcea încurajat în mare măsură de primirea făcută în America, deşi greutăţile sale erau departe de a se fi sfîrşit[12]. În ciuda faptului că unii colecţionari şi o bună parte a presei cotidiene din New York au manifestat un anumit interes pentru impresionişti, au existat desigur şi voci care li s-au opus cu violenţă. O serie de articole ostile au arătat acestor pictori că aveau de înfruntat, în America, duşmani la fel de înverşunaţi ca aceia cu care se luptaseră la începu-

turile mişcării lor în Franţa. La New York, impresioniştii au fost acuzaţi de a fi „insolenţi prin cruditatea şi grosolănia lucrărilor lor“[13], expoziţia le-a fost calificată drept „o colecţie de monstruozităţi de compoziţie, culoare şi desen, care n-ar putea fi tolerate într-o frizerie de ţinută“[14], iar Renoir a fost obiectul principal al unor critici ostili care considerau că el îşi exprimă „simţul culorii într-o manieră ce sugerează încrucişarea dintre un curcubeu şi o tiribombă aflată în mişcare“[15]. Iar Degas, ale cărui studii de nuduri îl entuziasmaseră pe van Gogh, a fost caracterizat, de un expert american, drept „nimic altceva decît un individ mînat de curiozitate în spatele culiselor şi prin cabinele dansatoarelor, care prezintă numai travestiuri de femei pierdute, depravate, profund dezgustătoare şi jignitoare“[13]. Potrivit unora, trăsătura cea mai condamnabilă a impresionismului era „nivelul său moral scăzut“.

Vincent van Gogh, care fusese totdeauna sensibil la valoarea morală a lucrărilor pe care le admira, nu a găsit în ceea ce vedea la Durand-Ruel nici unul din atributele care îi jigneau pe unii critici americani şi francezi. Este posibil, totuşi, ca el să nu-şi fi dat seama, în prima clipă, de toată amploarea unei arte pe care o considerase pînă atunci ca fiind un experiment în faşă, însă care acum i se revela drept cucerirea definitivă a unei viziuni noi. În orice caz, i-a fost mai uşor la început să înţeleagă robusteţea lui Guillaumin şi picturile lui Pissarro, considerat a fi succesorul lui Millet printre impresionişti, decît arta delicată a lui Renoir.

Torentul de impresii proaspete culese în primele sale zile sau săptămîni petrecute în Paris au activat puternic dorinţa lui van Gogh de a se apuca de lucru. Nu venise el oare la Paris tocmai fiindcă voia să se perfecţioneze şi să continue o ucenicie artistică ce dura de vreo şase ani? În 1880, la vîrsta de douăzeci şi şapte de ani, împins de o nevoie irezistibilă de a-şi exprima experienţele vizuale, începuse o luptă neîndurătoare cu propria lui stîngăcie. Cu toate că lucrase ca

Scanned with OKEN Scanner

angajat în galerii de artă, nu arătase la început nici cea mai vagă înclinaţie spre creativitate, iar cînd dorinţa de a desena a pus în sfîrşit stăpînire pe el, van Gogh a fost atît de înduioşător în neîndemînarea lui, încît chiar cel mai bine intenţionat sfătuitor n-ar fi putut distinge, în primele lui schiţe, măcar o promisiune oricît de palidă. Însă, cu o perseverenţă şi o voinţă incredibile, a exersat la Bruxelles, la Haga, la Nuenen, în casa părintească şi, în final, la Anvers, pînă cînd mîna sa nedibace a început să urmeze tot mai îndeaproape ceea ce îi dictau ochiul şi mintea. În felul acesta devenise artist, dar nu ca majoritatea artiştilor, datorită vreunor daruri precoce sau interesului său constant faţă de artă, ci, mai degrabă, pentru că *dorea* să picteze şi pentru că ştia că, prin conştiinciozitate, răbdare şi perseverenţă va găsi în cele din urmă un mod propriu de a se exprima. „Ceea ce îmi umple capul şi inima trebuie să reapară în desene şi picturi", scria el la începutul carierei sale de artist[16]. Dacă a existat vreodată un pictor care să pornească la drum cu o hotărîre extraordinară şi numai printr-o voinţă ieşită din comun să lupte contra datului său natural — o lipsă totală de talent în aparenţă — acesta a fost Vincent van Gogh. Curajul de a persevera i-a fost dat de faptul că inima şi capul îi erau pline de lucruri pe care trebuia să le exprime. Dar, pentru a realiza acest proiect cu îndemînarea necesară, el îşi formulase, încă înainte de a părăsi Anvers-ul, intenţia de a intra în atelierul lui Cormon, unde voia să se perfecţioneze în două direcţii: studiul nudurilor şi desenul după copiile din ghips ale unor sculpturi antice. Întrucît în apartamentul lui Theo nu avea destul loc pentru a picta, Vincent van Gogh s-a prezentat la Cormon, al cărui atelier se afla în apropiere. Ţinînd seama de faptul că era cu aproximativ zece ani mai mare decît media de vîrstă a elevilor maestrului, că avea o purtare grosolană şi că vorbea cu un accent puternic, este destul de greu de explicat cum a fost admis la Cormon; acesta nu avea decît vreo treizeci de

elevi, din care foarte puţini erau străini. Însă Cormon era un om cu multă bunăvoinţă şi probabil că dorinţa umilă şi arzătoare a olandezului de a lucra cu seriozitate l-a determinat să ia un elev atît de neobişnuit.

La patruzeci de ani, Fernand Cormon, un pictor academic, ajunsese la o oarecare celebritate datorită scenelor sale preistorice, enorme şi neinteresante. Cu cîţiva ani mai înainte, mai mulţi studenţi de la Ecole des Beaux-Arts, nemulţumiţi de profesorul lor, Léon Bonnat, îl rugaseră pe Cormon să-i ia ca elevi. Printre aceştia se afla şi tînărul conte de Toulouse-Lautrec, cel care, mai tîrziu, a spus despre Cormon că este omul „cel mai urît şi mai slăbănog din Paris". Însă, deşi era un artist profund mediocru, Cormon nu era un profesor nepriceput. Bunătatea şi răbdarea sa compensau într-o anumită măsură lipsa lui de imaginaţie şi de talent; şi nici nu era insensibil la noutăţi. Potrivit unuia dintre elevii săi, totuşi, „încununarea reputaţiei lui în atelier a constat în faptul că ţinea trei amante în acelaşi timp"[17].

În ciuda vederilor sale relativ largi, Cormon a avut şi necazuri cu cîţiva elevi insubordonaţi care se sufocau în atmosfera prea puţin inspiratoare a clasei lui. Chiar înainte ca van Gogh să fie acceptat în atelierul lui Cormon, acesta fusese scena unei mici răscoale, a cărei poveste pare să se fi răspîndit în tot Montmartre, acumulînd exagerările de rigoare pe parcurs. Unul din elevii favoriţi ai maestrului, Emile Bernard, în vîrstă de aproape optsprezece ani, a fost găsit într-o dimineaţă pictînd în dungi alternative de purpuriu şi smarald vechea pînză cafenie ce servea drept fundal pentru modele. Scandalizat, Cormon l-a dat afară, a trimis după tatăl acestuia şi a cerut plecarea definitivă a vinovatului, acuzat de a fi iniţiat o revoltă împotriva principiilor academice sacre ale maestrului său[18].

De fapt, episodul cu vechea pînză cafenie n-a fost decît apogeul unei serii de incidente. În atelierul lui Cormon, tînărul Bernard se asociase cu un elev mai în vîrstă, care nu lucra niciodată

Scanned with OKEN Scanner

nimic dar era la curent cu tot ce ţinea de artă, şi vizita în mod regulat galeriile din *rue* Laffitte, ca de pildă galeria lui Durand-Ruel. Acesta i-a trezit lui Bernard gustul pentru pictura lui Courbet, Manet şi a impresioniştilor; şi tot el l-a dus la Luvru să studieze lucrările lui Velázquez. Drept urmare, după cum îşi amintea mai tîrziu Bernard: „Am început să-mi formez propriile mele idei despre artă şi le-am exprimat la atelier. Am spus că ceea ce eram învăţaţi acolo nu se baza pe nimic, că marii maeştri aveau alt gen de cunoştinţe şi că impresioniştii ne ofereau o teorie a culorilor; că lucrările lor erau pline de adevăr, de observaţii, de sentimente; că trebuia să încercăm, prin intermediul teoriei şi al contactului cu natura, să devenim pictori cu un stil personal“[19]. De aceea nu e de mirare că profesorul i-a spus tatălui lui Bernard: „Fiul dumneavoastră e foarte talentat, însă e un independent şi nu-l mai pot ţine.“ Dezamăgit la culme, Bernard-tatăl a luat culorile şi pensulele vinovatului, le-a pus pe foc şi i-a ordonat fiului său să-şi caute o meserie în domeniul comerţului, ceea ce tînărul a refuzat să facă.

La cîteva săptămîni după acest incident, Bernard s-a întors la atelierul lui Cormon pentru a-şi lua rămas-bun de la colegii săi, deoarece pleca pe jos către Normandia şi Bretania. În atelierul întunecos, unde un nud poza pe fundalul unei draperii murdare ce o înlocuise pe cea pictată de Bernard, acesta l-a văzut pentru prima oară pe Vincent van Gogh, care lucra cu ardoare la pînza lui, substituind materialului murdar din fundal o tapiserie în culori vii, imaginată de el. Astfel, van Gogh realiza în schiţa sa ceea ce Bernard încercase să opereze asupra obiectului însuşi. Ceilalţi făceau din cînd în cînd haz pe socoteala lui van Gogh, care nu părea să se sinchisească, şi nici Cormon nu arăta prea ofensat de libertăţile lui pe cît fusese de acelea ale lui Bernard. Cînd Cormon, în runda lui săptămînală, a ajuns să corecteze prima pictură în ulei a lui van Gogh, el n-a criticat decît desenul pro-

priu-zis, evitînd cu desăvîrşire orice comentariu despre albastrul intens al draperiei şi galbenul auriu al nudului, care îi nedumeriseră pe ceilalţi elevi.

Potrivit lui François Gauzi, unul din cei mai buni prieteni ai lui Lautrec, elevii lui Cormon nu-l cunoşteau pe van Gogh decît după numele mic. „Era un excelent camarad, însă trebuia să-l laşi în pace. Venit din Nord, nu aprecia spiritul parizian; de aceea, şmecherii din atelier se abţineau de la glume cu el. Le era puţin teamă. Dacă discutam despre artă şi, nefiind de acord cu el, duceam controversa pînă la capăt, se enerva îngrijorător de tare. Culoarea îl înnebunea. Delacroix era zeul lui şi, cînd vorbea de acest pictor, îi tremurau buzele de emoţie. Multă vreme, van Gogh s-a mulţumit să deseneze; desenele lui nu aveau nimic şocant în ele şi nu se distingeau prin vreo tendinţă anume."[20]

Hotărît cum era să stăpînească rudimentele artei şi obişnuit să fie neînţeles ori luat în derîdere, van Gogh se simţea, fără îndoială, fericit la Cormon, unde avea un model după care să lucreze, corecţiunile tehnice de care avea nevoie şi cîţiva colegi cu care să poată, cîteodată, face schimb de idei. În afară de aceasta nu aştepta nimic altceva şi deci nu suferea nici deziluzii. Era perfect conştient că îndemînarea tehnică nu putea fi un scop în sine, ca pentru majoritatea pictorilor de la Salon. Cu mult înainte de a veni la Paris, îi explicase unui prieten: „Tu crezi că nu mă interesează tehnica? Bineînţeles că mă interesează, dar numai ca să exprim ce am de exprimat şi, cînd nu reuşesc acest lucru în mod satisfăcător, fac totul ca să mă corectez. Iar dacă limbajul meu nu e pe placul oratorilor sau al publicului, puţin îmi pasă."[21]

Van Gogh era atît de dornic să-şi extindă cunoştinţele încît, la început, îşi petrecea în atelier şi după-amiezele, cînd nu era nici un elev de faţă. Desena după machete de ghips corectîndu-şi fără încetare liniile, lua iar şi iar lucrul de la capăt neobosit şi adeseori ştergea cu atîta rîvnă

Scanned with OKEN Scanner

încît rupea hîrtia[22]. „Fratele lui Theo e aici, fără îndoială, pentru totdeauna — le scria părinţilor săi acasă, în Olanda, Andries Bonger, cel mai bun prieten al lui Theo. În orice caz, intenţionează să lucreze trei ani în atelierul lui Cormon. Cred că v-am mai povestit ce viaţă ciudată a avut acest frate. Nu ştie ce înseamnă o existenţă ordonată şi nu se poate înţelege cu nimeni. Theo are deci multă bătaie de cap cu el"[23].

În iunie, Theo s-a mutat într-un apartament mai mare, în *rue* Lepic nr. 54, mai sus în Montmartre, nu departe de Le Moulin de la Galette. Aici Vincent a avut, în sfîrşit, o cameră unde să poată lucra. Nu se mai gîndea acum să rămînă ani de zile în atelierul lui Cormon, ci petrecea ore întregi la Luvru sau rătăcind pe străzile Parisului. Noul apartament le oferea fraţilor mai mult spaţiu, şi le plăcea fiindcă aveau o vedere unică asupra întregului Paris, tocmai pînă la îndepărtatele coline Meudon şi Saint-Cloud. Această vedere le amintea de o descriere lirică a panoramei pariziene dintr-unul din recentele romane ale lui Zola, iar Theo a formulat chiar părerea că ea ar putea oferi subiecte nu numai pentru pictură, ci şi pentru poezie. „Au un apartament destul de mare pentru Paris — scria Andries Bonger, şi ţin ei singuri gospodăria; au angajat o bucătăreasă *in optima forma*. Theo continuă să arate rău... Bietul om are multe necazuri. Pe deasupra, fratele lui îi face viaţa aproape imposibilă şi-i reproşează încontinuu lucruri asupra cărora Theo nu are nici o putere."[24]

Dar în scrisoarea către mama lor, Theo s-a ferit să se plîngă de traiul dezordonat al lui Vincent. „Ne place foarte mult noul apartament — scria el. Nici nu l-ai mai recunoaşte pe Vincent, atît de tare s-a schimbat, şi lucrul acesta îi şochează pe unii mai mult decît mă şochează pe mine... Face progrese mari în munca lui şi a început să aibă puţin succes. E într-o stare mai bună decît înainte şi mulţi oameni de aici ţin la el... Are prieteni care îi trimit săptămînal cîte un buchet de flori minunate, iar el le foloseşte

pentru naturile lui moarte. Pictează cu deosebire flori, mai ales ca să obţină culori mai luminoase şi mai clare pentru tablourile viitoare. Dacă vom continua să stăm împreună ca acum, cred că perioada cea mai grea a trecut şi el îşi va găsi drumul."[25]

În vara lui 1886, Theo şi-a petrecut vacanţa în Olanda, iar prietenul său Bonger a locuit la Vincent ca pictorul să nu se simtă singur, mai ales că era şi suferind. În această perioadă s-a petrecut un incident straniu şi destul de obscur: se pare că amanta lui Theo, o franţuzoaică, de care tocmai se hotărîse să se despartă, s-a mutat pe neaşteptate la cei doi bărbaţi. Ea era probabil uşor iritabilă, instabilă mintal şi bolnavă fizic; nici unul nu ştia cum să se poarte cu ea. „Sînt zile ciudate — îi scria Vincent fratelui său. Uneori ni se face pur şi simplu frică de ea, dar alteori sîntem extraordinar de veseli şi turbulenţi... Numai cînd o vei reîntîlni, fără teama de a-i cădea din nou în mreje, vei şti dacă totul e într-adevăr terminat între tine şi ea. Că nu vă potriviţi unul cu altul e lucru sigur şi tot lucru sigur e că noi am ajuns aici la o hotărîre." Vincent dorea foarte mult să-l vadă pe Theo „liber să-şi urmeze propriul lui drum", drept care îi propunea planul său: „Soluţia la problema de care vorbeşti în scrisoarea ta — anume că sau ea sau eu trebuie să părăsim apartamentul — această soluţie trebuie să fie decisivă odată pentru totdeauna, dacă se poate realiza... Trebuie să înţelegi că lucrul acesta nu se rezolvă cum îţi închipui tu, adică fiind brutal cu ea; purtîndu-te astfel nu vei obţine decît opusul a ceea ce vrei tu; va încerca, probabil, să se sinucidă sau îşi va pierde minţile şi asta va avea, fără îndoială, repercusiuni triste asupra ta, vei fi distrus tot restul vieţii tale... Am discutat situaţia cu Bonger... Ar trebui să încerci să scapi de ea găsindu-i pe cineva în loc şi... o soluţie amiabilă, care pare foarte la îndemînă, ar fi să mi-o cedezi mie... Dacă sau tu sau ea insistaţi, atunci eu sînt gata s-o preiau, deşi ar fi preferabil să nu

Scanned with OKEN Scanner

trebuiască să mă căsătoresc cu ea; totuşi, dacă lumea ar privi cu ochi mai buni situaţia, atunci o căsătorie de convenienţă . . .“[26] La aceste rînduri, Bonger adăuga o lungă analiză a sa, continuînd descrierea făcută de Vincent a stării în care se găsea fata, dar încheia: „Se poate cădea de acord asupra unui plan, dar cel propus de Vincent iese din discuţie“. Nu se ştie ce s-a mai întîmplat în continuare. Este de presupus că problema n-a mai fost abordată de cei doi fraţi în scrisori; evident că oferta altruistă a pictorului n-a fost niciodată luată în serios.

Cu altă ocazie, Vincent şi-a împărţit camera sa din apartamentul lui Theo cu un negustor englez de artă, Alexander Reid, care a lucrat o vreme la Boussod & Valadon. La acea vreme, Reid cocheta cu ideea de a deveni el însuşi artist. Împărtăşea entuziasmul lui van Gogh pentru Monticelli şi îi poza răbdător. Dar prietenia lor nu a durat mult timp. În engleza lui stricată, pictorul a spus mai tîrziu despre Reid: „Am fost foarte tare atras de el în primele şase săptămîni sau două luni, dar după această perioadă el s-a găsit în dificultăţi băneşti şi tot atunci s-a purtat într-un fel care mi-a lăsat impresia că şi-a pierdut minţile, ceea ce mai cred şi acum şi, în consecinţă, el nu este răspunzător, chiar dacă faptele lui atunci au fost destul de necinstite. Este foarte nervos — cum sîntem toţi — şi nu poate să nu fie. Este nevoit să acţioneze în timpul crizelor lui de nervi ca să cîştige bani . . . pe cînd un pictor ar face tablouri . . .“[27].

Reid oferă o cu totul altă explicaţie în legătură cu cearta lor. Fiind părăsit de amanta sa, şi-a vărsat amarul într-o zi lui Vincent, care era tot atît de abătut din cauza dependenţei lui totale de ajutorul financiar al lui Theo. Vincent „a propus cu îndrăzneală un pact de sinucidere“. Soluţia totuşi i s-a părut lui Reid cam drastică şi, cum Vincent se îndeletnicea cu funestele preparative, el a hotărît să se facă nevăzut.[28]

Theo plecase în Olanda în scopul de a-şi convinge unchii să-l ajute să pornească o afacere pe

cont propriu, ca să poată negocia lucrările artiştilor avangardişti în care credea; Vincent sprijinea acest proiect din toată inima. Tratativele însă au eşuat. Pe de altă parte, se pare că Theo a izbutit să convingă pe unii membri ai familiei van Gogh de faptul că Vincent era un pictor serios, ale cărui tablouri promiteau mult. „Am aflat cu plăcere — îi scria Bonger lui Theo, că Vincent este acum recunoscut. Trebuie să fie o mare satisfacţie pentru tine, care ai avut atîta încredere în el." Şi Bonger continua relatînd progresele lui Vincent: „A pictat cîteva lucrări foarte frumoase . . . Seria lui de naturi statice cu flori e veselă şi colorată în ansamblul ei. Totuşi unele mi se par plate, deşi nu-l pot convinge. Îmi răspunde întotdeauna: «Dar am avut intenţia să scot în evidenţă cutare sau cutare lucru prin contrastele de culori». Ca şi cum m-ar interesa ce a *intenţionat* el!"[26]. Vincent îşi informa fratele la rîndul său că lucra mai ales cu contraste de culori complementare, de exemplu pictînd *amaryllis*-i portocalii pe fond negru-albastru, un buchet de dalii purpurii pe fond galben sau gladiole roşii într-un vas albastru tot pe fond galben. Ceva mai tîrziu îi scrie unui pictor englez pe care-l întîlnise la Anvers: „N-am avut bani să plătesc modele care să-mi pozeze, altfel m-aş fi dăruit cu totul picturii figurative; dar am făcut o serie de studii de culoare pictînd pur şi simplu flori, maci roşii, albăstrele şi nu-mă-uita, trandafiri albi şi roz, crizanteme galbene, căutînd contraste de albastru cu portocaliu, roşu, verde, galben şi violet, căutînd *les tons rompus et neutres* pentru a armoniza extremele brutale. Încercînd să redau *culoarea* intensă şi nu armonia *gri*. După această gimnastică, am făcut de curînd două capete şi îndrăznesc să spun că sînt mai bune decît cele de pînă acum sub aspectul luminii şi culorii. Cum spuneam odată, în *culoare* căutînd *viaţa* — adevăratul desen înseamnă a modela cu culoare. Am făcut o duzină de peisaje, două complet *verzi*, două complet *albastre*. Şi astfel mă lupt pentru viaţă şi progres în artă". Van Gogh îi

Scanned with OKEN Scanner

mai spunea prietenului său: „Există un singur Paris; şi oricît de grea e viaţa aici şi chiar dacă ar deveni mai grea şi mai aspră, aerul Franţei îţi limpezeşte creierul şi îţi face bine — cît o lume întreagă de bine . . .“[10]

Deoarece nu-şi putea permite să angajeze un model care să-i pozeze, van Gogh a continuat o vreme să lucreze la Cormon, unde s-a apropiat mai mult de doi colegi, Anquetin şi Toulouse-Lautrec. Ultimul, la fel de nemulţumit acum de Cormon ca profesor cum fusese de Bonnat înainte, începea să se îndepărteze treptat de atelierul acestuia, arătîndu-se tot mai puţin. Îşi închiriase un atelier propriu în Montmartre şi îl interesa în special să facă portretele celor din jurul lui, să studieze fizionomiile rudelor şi prietenilor şi să exprime — într-o manieră în care se simţea încă influenţa impresionistă — înţelegerea perfectă a naturii umane şi perspicacitatea sa psihologică uimitoare. Potrivit spuselor unui prieten al său, la Cormon, Toulouse-Lautrec a făcut „un mare efort de a copia modelul cu exactitate; dar, cu toate bunele lui intenţii, el a exagerat anumite detalii tipice, uneori chiar caracterul general, încît ajungea să deformeze fără să încerce sau să vrea acest lucru. L-am văzut silindu-se să «înfrumuseţeze» un studiu al său după model: părerea mea este că fără succes.“[29]

În 1884, la douăzeci de ani neîmpliniţi, Toulouse-Lautrec a pictat portretul unui model, o femeie tînără care, în decembrie 1883, dăduse viaţă unui copil; acesta purta încă numele mamei, dar ulterior avea să fie adoptat de un spaniol — Utrillo. Suzanne Valadon, a cărei frumuseţe, graţie şi farmec tineresc o făcuseră modelul favorit al lui Puvis de Chavannes şi Renoir, apare în tabloul lui Toulouse-Lautrec tristă şi neatrăgătoare, ca şi cum pictorul ar fi prevăzut cum va arăta cînd se va stinge drăgălăşenia celor nouăspreceze ani ai ei. (Este adevărat că Suzanne Valadon, care începuse şi ea să picteze, a fost aproape tot atît de severă cu sine cînd şi-a făcut autoportretul.) Curînd după aceea, Toulouse-Lautrec l-a pictat pe Emile Bernard, ambiţiosul şi

turbulentul său camarad de la Cormon. Bernard i-a pozat nu mai puțin de douăzeci de ori pentru acest tablou, căci Lautrec nu reușea să armonizeze în mod satisfăcător fundalul cu figura. Bernard a fost deci nevoit să viziteze adeseori atelierul lui Lautrec din *rue* Tourlaque, unde, își amintește el, o întîlnea pe dansatoarea La Goulue, pe Aristide Bruant și o mulțime de petrecăreți a căror moralitate, cîntece și glume le dezaproba cu toată convingerea[19]. În 1887, Lautrec a mai făcut o schiță a lui van Gogh la o cafenea, înfățișîndu-l căzut pe gînduri și plin de acea tensiune care îi șoca pe toți cei ce-l întîlneau la Paris.

Deși Lautrec avea un spirit ascuțit și era fascinant, arogant, loial și tandru în același timp, emitea idei paradoxale și privea în jurul său curios ca un cîine ademenit de mirosul vînatului, el nu era genul de om care să lege o prietenie intimă cu van Gogh. Idealismul și pasiunea olandezului nu se împăcau defel cu spiritul sarcastic și lipsa de respect pentru orice a lui Lautrec. Nu pictase oare acesta din urmă, în 1884, o uriașă parodie după tabloul lui Puvis de Chavannes *Pădurea sacră*, pentru care lui Puvis îi pozase Suzanne Valadon și în care, la Lautrec, o procesiune de amici ai săi, reținuți cu mare greutate de un jandarm, invadează paradisul fecioarelor olimpiene? În orice caz, este de presupus că van Gogh și Toulouse-Lautrec și-au apreciat reciproc sinceritatea. Neîntîlnindu-se aparent prea des la Cormon, cunoștința lor s-a menținut probabil cu ocazia întîlnirilor din atelierele unor prieteni comuni, ca Anquetin, sau la cafenele. Suzanne Valadon, despre care se crede că i-a pozat și lui van Gogh, povestește mai tîrziu că, într-o vreme, acesta își făcea apariția în mod regulat în atelierul lui Lautrec: „Venea la întîlnirile noastre săptămînale de la Lautrec. Apărea cu cîte o pînză grea sub braț, o punea într-un colț, dar astfel ca lumina să cadă bine asupra ei, și aștepta să fie remarcat. Nimeni nu-l lua în seamă. Se așeza în față, urmărea privirile, abia dacă parti-

cipa la discuţii, apoi, plictisit, pleca luîndu-şi cu el pînza. Dar săptămîna următoare venea iar şi începea din nou acelaşi joc"[30]. Indignată, Suzanne Valadon gîndea că pictorii erau foarte cruzi, însă adevărul este că, în atmosfera nepăsătoare din atelierul lui Toulouse-Lautrec, intensitatea firii lui van Gogh — chiar intensitatea umilinţei lui — îi făcea probabil pe ceilalţi să nu se simtă în largul lor. Nu-şi găsea locul printre ei şi, în cele din urmă, se pare că şi-a dat şi el seama de acest lucru.

Mult mai bine se împăca van Gogh cu prietenul lui Lautrec, Anquetin. Ca şi Lautrec, Louis Anquetin nu avea nevoie să-şi cîştige singur existenţa. Tatăl său, deşi nu era vreun aristocrat cu descendenţă ilustră, ci un simplu măcelar, finanţa cariera fiului. Acesta avea un apartament propriu de trei camere în *Avenue de* Clichy şi o amantă roşcată, care nu numai că iubea pictura impresionistă, însă chiar poseda cîteva tablouri de Caillebotte. Prin contrast cu trupul diform al lui Lautrec şi cu trăsăturile sale de o urîţenie fascinantă, Anquetin avea o siluetă zveltă, plină de sănătate şi vigoare; mereu activ, îşi consuma cu echitaţia energia pe care munca sa n-o putea absorbi. Prietenii lui, şi în special Lautrec, îi admirau uşurinţa şi forţa cu care se exprima ca artist precum şi pasiunea cu care se apuca să „inventeze" pictură tot timpul. Lautrec a mers chiar pînă la a afirma că nici un pictor, după Manet, nu mai fusese înzestrat cu calităţi atît de alese ca Anquetin[31]. Dar Signac, mai tîrziu, comenta că Anquetin era „prea îndemînatic" şi supus prea multor influenţe; „a zecea parte din talentul lui în mîna unui creator original ar fi fost de ajuns pentru a realiza adevărate minuni"[32]. La început, lucrările lui au datorat foarte mult lui Delacroix şi Michelangelo (artişti care nu figurau printre preferinţele lui Cormon). Mai apoi el a suferit pe rînd influenţa lui Degas, a gravurilor japoneze şi a impresioniştilor; a mers chiar să picteze la Vétheuil, pentru a fi în preajma lui Monet şi a profita de sfaturile acestuia.

Ca mulţi alţii, Anquetin credea că teoria culorilor, atît de apreciată de către Delacroix, fusese adoptată şi de impresionişti, deci se aştepta ca Monet să-l iniţieze în tainele ei. Însă avea să descopere foarte curînd că Monet se pricepea destul de puţin în domeniul pe care el era atît de nerăbdător să-l exploreze. De fapt, Monet, deşi folosea o paletă similară cu a lui Delacroix, din care negrul era exclus, nu se ocupase niciodată în mod special de teoria culorilor; se baza pe instinct mai mult decît pe cunoaşterea proprietăţilor culorilor complementare, iar Anquetin s-a întors de la Vétheuil decepţionat. (Nici Signac nu avusese mai mult succes cînd îi ceruse lui Monet să-l îndrume.)

Indiferent ce gîndea Cormon despre evoluţia lui Anquetin, mai multe tablouri ale sale erau expuse în atelier printre lucrările elevilor celor mai promiţători şi este ştiut că, la un moment dat, Cormon sperase chiar să-l lase pe Anquetin drept urmaş al său. Vincent van Gogh era entuziasmat de unele din tablourile lui Anquetin care, în ciuda tuturor influenţelor, îşi păstrau totuşi o originalitate de netăgăduit. Printre pînzele ce-l impresionaseră pe olandez era un aspect de pe *Avenue de* Clichy, în tonalităţi de albastru şi un peisaj cu cosaş, pictat în 1887, aproape exclusiv în tonuri de galben. Acest ultim tablou, cu planurile sale plate şi cu simplificările de desen şi culoare, l-a impresionat atît de puternic pe van Gogh încît l-a inspirat mai tîrziu să realizeze şi el o compoziţie asemănătoare.

În vara lui 1886, după ce a studiat lucrările lui Seurat la expoziţia impresionistă şi la *Salon des Indépendants*, Anquetin a suferit o nouă schimbare de stil. Ca mulţi alţi artişti în căutare de noi modalităţi de exprimare, el a fost fascinat de poantilismul lui Seurat şi a început să exerseze în acest gen (ca şi Emile Bernard), unde a aflat o bază teoretică fermă, derivată de la Delacroix şi pe care încercase fără succes s-o dobîndească de la Monet. Astfel, problema inovaţiilor lui Seurat a devenit subiectul unor dez-

Scanned with OKEN Scanner

Ca mulţi alţii, Anquetin credea că teoria culorilor, atît de apreciată de către Delacroix, fusese adoptată şi de impresionişti, deci se aştepta ca Monet să-l iniţieze în tainele ei. Însă avea să descopere foarte curînd că Monet se pricepea destul de puţin în domeniul pe care el era atît de nerăbdător să-l exploreze. De fapt, Monet, deşi folosea o paletă similară cu a lui Delacroix, din care negrul era exclus, nu se ocupase niciodată în mod special de teoria culorilor; se baza pe instinct mai mult decît pe cunoaşterea proprietăţilor culorilor complementare, iar Anquetin s-a întors de la Vétheuil decepţionat. (Nici Signac nu avusese mai mult succes cînd îi ceruse lui Monet să-l îndrume.)

Indiferent ce gîndea Cormon despre evoluţia lui Anquetin, mai multe tablouri ale sale erau expuse în atelier printre lucrările elevilor celor mai promiţători şi este ştiut că, la un moment dat, Cormon sperase chiar să-l lase pe Anquetin drept urmaş al său. Vincent van Gogh era entuziasmat de unele din tablourile lui Anquetin care, în ciuda tuturor influenţelor, îşi păstrau totuşi o originalitate de netăgăduit. Printre pînzele ce-l impresionaseră pe olandez era un aspect de pe *Avenue de* Clichy, în tonalităţi de albastru şi un peisaj cu cosaş, pictat în 1887, aproape exclusiv în tonuri de galben. Acest ultim tablou, cu planurile sale plate şi cu simplificările de desen şi culoare, l-a impresionat atît de puternic pe van Gogh încît l-a inspirat mai tîrziu să realizeze şi el o compoziţie asemănătoare.

În vara lui 1886, după ce a studiat lucrările lui Seurat la expoziţia impresionistă şi la *Salon des Indépendants,* Anquetin a suferit o nouă schimbare de stil. Ca mulţi alţi artişti în căutare de noi modalităţi de exprimare, el a fost fascinat de poantilismul lui Seurat şi a început să exerseze în acest gen (ca şi Emile Bernard), unde a aflat o bază teoretică fermă, derivată de la Delacroix şi pe care încercase fără succes s-o dobîndească de la Monet. Astfel, problema inovaţiilor lui Seurat a devenit subiectul unor dez-

Scanned with OKEN Scanner

bateri aprinse în atelierul lui Cormon, dezbateri la care van Gogh nu avea cum reacționa cu indiferență.

Le Salon des Indépendants era, în acea vreme, o instituție nouă și în ea își puneau mari speranțe toți tinerii artiști care nu simțeau nici o chemare să urmeze preceptele uzate și anemice ale eternei *Ecole des Beaux-Arts*. Un „Grup al artiștilor independenți" fusese fondat în primăvara lui 1884 de un număr de pictori ale căror lucrări fuseseră respinse de juriul Salonului. Timp de mai multe decenii, acest juriu se străduise în mod sistematic să reteze toate eforturile artistice care arătau chiar cea mai vagă nesupunere la canoanele sale. După ce numeroase tentative de a expune la Salon le fuseseră barate de către juriu, impresioniștii au recurs în cele din urmă la metoda, nouă pe atunci, de a-și organiza propriile lor expoziții. Însă acestea se rezumau la membrii grupului și la invitații lor pentru a-și asigura o anumită unitate. Zece ani trecuseră de la prima expoziție impresionistă și juriul — îndîrjit de aceste manifestări de insubordonare — tot nu arăta vreun semn că ar ceda. Pentru cei respinși la 1884, problema nu era așadar de a forma un nou grup mai mult sau mai puțin omogen, ci de a crea o organizație unde să aibă acces *toți* artiștii, indiferent de ce tendințe reprezentau. În mai 1884, ei au deschis prima lor expoziție fără juriu, în care figurau patru sute de artiști. Președintele Republicii Franceze, Jules Grévy, așteptat să inaugureze expoziția, a hotărît să nu participe, fără îndoială cedînd presiunii acelora care îl îndemnau să nu acorde recunoașterea oficială unei inițiative atît de neortodoxe.

Expoziția a oferit lui Seurat și Signac prima ocazie de a-și prezenta lucrările publicului. Signac, în vîrstă de douăzeci și unu de ani, și Seurat, cu patru ani mai mare, nu se cunoscuseră înainte, dar s-au împrietenit curînd la întîlnirile la care erau invitați de Albert Dubois-Pillet. Acesta din urmă, ofițer în Garda republicană, expunea o pînză înfățișînd un copil mort; Zola

avea să descrie lucrarea în romanul său *L'Oeuvre*, atribuind-o eroului principal. În perioada cît a durat expoziţia, Dubois-Pillet a conceput proiectul înfiinţării unei „Societăţi a Artiştilor Independenţi" permanente, care să organizeze expoziţii anuale, fără amestecul nici unui juriu. În iunie, o adunare generală prezidată de Odilon Redon a stabilit statutul societăţii conform propunerii lui Dubois-Pillet. Redon, Seurat, Signac, precum şi Angrand şi Cross au luat parte activă la dezbateri. Prima expoziţie a noii societăţi s-a ţinut în luna decembrie a aceluiaşi an, 1884. Din cauza datei tîrzii a deschiderii şi vremii nefavorabile, puţini oameni au vizitat expoziţia unde Seurat prezenta, între alte lucrări, un peisaj din insula La Grande Jatte, un prim studiu pentru marea compoziţie pe care o proiecta. La închidere, expoziţia, cuprinzînd circa trei sute de tablouri, a înregistrat un deficit de 2.700 de franci şi tînăra societate abia a scăpat de la faliment datorită contribuţiilor speciale şi organizării unei licitaţii pentru vînzarea unor tablouri donate[33]. În anul următor, expoziţia nu s-a mai ţinut. Şi astfel, al doilea *Salon des Indépendants* s-a deschis tocmai în 1886 şi a înregistrat un cîştig de 700 de franci.

Se înţelege de la sine că nu toate lucrările din expoziţiile Independenţilor prezentau acelaşi interes. Unora nu le lipsea decît o anumită superficialitate şi uşurătate pentru a fi acceptabile în Salonul oficial, iar altele erau nişte „chicsuri" fără nici o perspectivă. Picturile care să ateste ceva talent sau care să promită erau în minoritate. Signac, care, în 1886, era membru în comitetul însărcinat cu expunerea tablourilor, a întîmpinat unele greutăţi în a asigura destul spaţiu pentru sine şi pentru prietenii săi. Dar, întrucît nu aveau nici un alt loc unde să-şi expună lucrările, chiar puţinele lor tablouri tot justificau noua iniţiativă. Van Gogh şi-a dat probabil adeziunea sinceră la organizarea acestor expoziţii libere de orice presiune oficială, căci constatase singur la Paris şi auzise de la fratele său (dacă

Scanned with OKEN Scanner

mai era nevoie) că era foarte greu pentru pictorii tineri să-şi cîştige consacrarea dacă refuzau să ajungă la un compromis cu juriul Salonului.

Van Gogh era acum dornic să pună în aplicare lucrurile nou învăţate. Treptat a părăsit culorile sumbre şi pămîntii din faza sa de început. Încă de la Anvers el începuse o luminare a paletei sale de culori, sub influenţa lui Rubens, pe care-l studiase acolo. Acum însă făcea experienţe cu bucăţi de lînă colorate diferit, asociind fie două culori complementare, fie două nuanţe destul de apropiate, în smocuri mici de lînă[34]. La Paris, tablourile lui au devenit nu doar cromatic mai luminoase, ci şi atmosfera lor s-a mai destins. Subiectele sale preferate, care aveau în centrul lor ţărani şi lucrători, săraci şi bătrîni, diverse obiecte umile, au făcut loc altora lipsite de implicaţii sociale: peisaje, naturi moarte şi portrete. Ele reflectă diferitele influenţe care au acţionat asupra lui la Paris. În special în tablourile cu flori, pictate cu o tuşă grea de pastă, van Gogh trădează influenţa puternică a lui Monticelli, din ale cărui naturi statice cîteva se găseau la Theo.

Cel mai substanţial cîştig dobîndit de van Gogh de la artiştii întîlniţi de el personal în capitala Franţei se pare că se datorează primului adevărat impresionist cu care s-a împrietenit aici: Camille Pissarro. Theo van Gogh îl cunoştea pe Pissarro de cîtva timp şi încercase să-i vîndă tablourile, mai ales cele recente, pictate în tehnica poantilistă şi refuzate de Durand-Ruel. Nu avusese prea mare succes, ceea ce însă nu-l împiedica să admire la Pissarro „calitatea sa de inesteticitate care arată imediat că omul se simte mai în largul lui în saboţi decît într-o pereche elegantă de cizme din piele“[35]. Tocmai această însuşire avea să-l atragă pe Vincent, combinată cu blîndeţea lui Pissarro şi cu interesul lui pentru ceilalţi. Deci Theo van Gogh l-a prezentat pe fratele său lui Pissarro, care se apropia de şaizeci de ani dar, cu barba sa lungă şi albă şi cu coroana de păr alb ce-i înconjura chelia, părea şi mai bătrîn. Vincent i-a arătat pînzele pictate în

Olanda, ca de exemplu *Țărani mîncînd cartofi*, iar Pissarro a fost impresionat de vigoarea expresivității lor. După ce a fost primul care a recunoscut geniul lui Cézanne și s-a interesat de Guillaumin și Gauguin, ajutîndu-i generos cu sfatul său, lui Pissarro nu i-a trebuit mult să-și dea seama de forța latentă a lui van Gogh[36]. A fost chiar bucuros să-i explice conceptele impresioniste de lumină și culoare, ca și teoria culorilor complementare a lui Seurat, pe care el însuși o considera drept cea mai înaltă realizare a impresionismului. Cu toată aderența proprie la aceste concepte științifice, Pissarro persista în convingerea că „singura originalitate constă în caracterul desenului și în viziunea personală a fiecărui artist"[37]. Explicațiile lui erau clare și convingătoare, lucrările sale proprii le făceau și mai accesibile, iar van Gogh s-a văzut curînd capabil de a folosi culori mai vii, avînd cunoștință deplină acum de proprietățile lor specifice. Prin intermediul lui Pissarro, van Gogh l-a întîlnit și pe fiul acestuia, Lucien, un tînăr cam timid ce lucra alături de tatăl său adoptîndu-i vederile.

Ceva mai tîrziu, negustorul Portier care, ca și frații van Gogh, locuia în *rue* Lepic nr. 54, l-a prezentat pe pictor lui Armand Guillaumin. Ultimului îi plăcuseră tablourile lui Vincent, drept care Portier l-a adus în apartamentul lor de la etajul patru. Van Gogh a nutrit o mare admirație pentru Guillaumin și l-a vizitat deseori pe *quai* d'Anjou, unde acesta ocupa atelierul utilizat mai înainte de către Daubigny. Guillaumin era un om bun și răbdător, însă nicidecum la fel de înclinat spre teoretizări ca Pissarro, iar personalitatea lui nu impunea un respect la fel de mare; totuși van Gogh îl găsea „mai sigur în ideile sale decît ceilalți", poate și fiindcă Guillaumin nu era permanent preocupat de probleme noi, ci se mulțumea să-și urmeze liniștit drumul. Într-o oarecare măsură, vizitele lui van Gogh îl speriau căci olandezul se ambala ușor, conversația lui amenințînd să degenereze într-o izbucnire violentă chiar atunci cînd simțea o afecțiune

Scanned with OKEN Scanner

reală pentru preopinentul său. Odată, văzînd la Guillaumin un tablou cu niște oameni care descărcau un șlep, pe van Gogh l-a apucat furia deoarece considera că mișcările lor nu fuseseră bine surprinse. Cu o lopată imaginară, el a început să mimeze diferitele atitudini; în alte împrejurări, se putea chiar dezbrăca pînă la brîu pentru a ilustra mai bine detaliile de anatomie[38].

Tot la Cormon, van Gogh a legat prietenie cu un pictor australian, John Russell, care, în noiembrie, l-a prezentat unui tînăr englez pe nume Hartrick. Acesta abia se întorsese din satul breton Pont-Aven, unde îl întîlnise pe Gauguin. Hartrick a intrat și el în atelierul lui Cormon și, deși van Gogh nu mai lucra aici, l-a vizitat deseori acasă pe noul venit, care era impresionat mai puțin de pictura olandezului și mai mult de caracterul lui imprevizibil: van Gogh putea fi deseori morocănos, ca și cum i s-ar fi trezit toate suspiciunile; alteori își exprima plăcerea sau durerea cu voce tare, ca un copil, dar de cele mai multe ori se angaja în discuții aprinse aruncînd un amalgam dement de fraze în olandeză, engleză și franceză, apoi privea pe furiș peste umăr la oponentul său și șuiera printre dinți. Hartrick și prietenii săi îl considerau cam „țicnit", dar inofensiv și nu destul de interesant ca să fie luat în serios. Ceea ce îi deconcerta la maximum era modul direct în care van Gogh își exterioriza plăcerile ca și neplăcerile, deși trebuiau să admită că nu exista la el nici intenția ofensei, nici conștiința ei[39]. Van Gogh își recunoștea el însuși inabilitatea în a-și ascunde sentimentele. „Nu pot sta întotdeauna liniștit — scria el odată, deoarece convingerile mele fac atît de adînc parte din mine încît uneori simt ca și cum m-ar apuca de gît..."[40] Cu toate acestea, el făcea eforturi constante de a aproba mai degrabă decît a condamna căci, spune el: „Întotdeauna mă doare și mă enervează cînd întîlnesc pe cineva despre ale cărui principii sînt nevoit să spun: «nu sînt nici bune, nici rele, nu înseamnă absolut nimic» și asta îmi dă o senzație de sufocare cu care stau

pînă într-o zi cînd descopăr că omul acela are ceva bun în el"[41]. În multe cazuri, se punea deci mai mult problema cît putea el aştepta revelaţia sau vreo calitate izbăvitoare pînă ce se lăsa cuprins de mînie. În altele, cînd chiar bunăvoinţa lui nu descoperea nici un motiv de indulgenţă, izbucnirile lui erau formidabile, deşi cel mai adesea le regreta după aceea.

Este posibil ca Hartrick să-i fi spus lui van Gogh despre prietenia sa cu Gauguin, a cărui influenţă asupra unora din elevii lui Cormon atrăgea rîsul şi dispreţul maestrului. Şi Emile Bernard îl cunoscuse pe Gauguin la Pont-Aven, prezentat de prietenul acestuia Schuffenecker. Însă Gauguin a dat de înţeles că nu-i păsa de intruşi. Deşi pensiunea Gloanec, unde locuia, era plină de numeroşi artişti tineri, Gauguin stătea mereu retras. Manierele sale nobiliare îi contrariau pe ceilalţi, ca şi picturile sale, căci locatarii de la domnişoara Gloanec nu erau familiarizaţi cu arta proscrisă a impresioniştilor. Patru zile după sosirea la Pont-Aven, Bernard scria acasă: „E un impresionist aici pe nume Gauguin, un individ destul de solid. Are treizeci şi şase de ani, desenează şi pictează foarte bine"[42]. Într-adevăr, lucrările lui Gauguin n-au întîrziat să atragă atenţia celorlalţi, printre care şi cîţiva elevi ai lui Cormon, care au şi început să-i ceară sfaturi. El le vorbea de admiraţia lui pentru Pissarro şi Degas, despre care ei ştiau puţine lucruri, ca şi despre Cézanne, de al cărui nume cei mai mulţi nici nu auziseră. Iar seara, la han, se încingeau dezbateri animate care numai rareori se încheiau înainte de miezul nopţii, cînd Marie Gloanec îi ruga pe toţi să meargă la culcare pentru ca femeile ei să-şi poată întinde paturile în sufragerie.

Deşi în general era închis în sine şi suficient, tăcut şi aproape brutal, Gauguin se putea decontracta şi fi încîntător cînd voia. Se simţea flatat de atenţia celorlalţi locatari ai pensiunii, dintre care mulţi erau străini. Erau chiar destui americani care păreau să-i aprecieze pictura. „Sînt respectat ca pictorul cel mai puternic din Pont-

Scanned with OKEN Scanner

Aven" — îi scria Gauguin cu mîndrie soţiei sale[43]. Însă numai doi pictori erau acceptaţi în intimitatea lui: Charles Laval şi un tînăr bogat care îi achita cu discreţie notele[44]. Mai ales prin intermediul acestora doi aflau şi ceilalţi părerile lui Gauguin, în timp ce unele picturi — care trebuie să li se fi părut extrem de neelaborate — i le puteau studia în sufrageria hanului, decorată în parte de el[45]. Dar picturile lui Gauguin erau neelaborate numai prin comparaţie cu felul cum fuseseră ei învăţaţi că trebuie pictat, căci ele încă demonstrau cu putere influenţa lui Pissarro, fiind totuşi mai ezitante şi mai puţin viguroase decît ale maestrului. Iar problemele de execuţie îl preocupau mai mult decît cele de doctrină.

În noiembrie 1886, cînd a venit la Paris în intenţia de-a se dedica studiului ceramicii cu Chaplet, Gauguin l-a cunoscut şi pe van Gogh. În curînd, o prietenie stranie i-a unit pe cei doi, în ciuda spiritului rece şi calculat al unuia şi entuziasmului înflăcărat al celuilalt. Aveau în comun caracterul belicos al convingerilor lor. Gauguin începea să afişeze siguranţa celui care şi-a găsit drumul propriu şi s-a învăţat să fie ascultat; van Gogh era animat de ardoarea şi umilinţa devotului care, fiind martor la miracole, simte cum creşte în el mîndria aprigă ce i-o dă noua credinţă. Van Gogh i-a recunoscut imediat lui Gauguin superioritatea, fiindcă acesta era mai în vîrstă decît el, îi cunoscuse pe impresionişti şi luase parte la luptele lor, însă nu putea fi întotdeauna de acord cu intoleranţa extremă a opiniilor lui Gauguin. Acesta era foarte critic la adresa lucrărilor recente ale lui Pissarro şi îşi făcea probabil o plăcere din a demola respectul lui van Gogh pentru teoriile lui Seurat.

Gauguin avusese o ceartă violentă cu Seurat pe vremea cînd folosea temporar atelierul lui Signac, înainte de a pleca din Paris, atunci cînd nu mai avea locuinţă. Fără a şti că Signac însuşi îi oferise lui Gauguin să-i utilizeze atelierul, Seurat se pare că l-a împiedicat pe Gauguin de a lucra acolo. Iar acesta i-a scris cu multă obidă lui Si-

gnac: „Eu sînt un om lipsit de maniere şi delicateţe; dumneata eşti cu adevărat un băiat de treabă fiindcă mi-ai tolerat purtările urîte! Aşa le-a spus domnul Seurat lui Pissarro şi Guillaumin... S-ar putea să fiu un artist cu ezitări multe şi cu ştiinţă puţină, dar ca om de lume *nu voi permite nimănui* să mă plictisească"[46].

Acum Gauguin îl evita pe Pissarro şi pe prietenii acestuia; în schimb îl vizita adeseori pe Degas, deşi se certase şi cu el odată. Degas îşi ducea veacul la Café de la Nouvelle Athènes unde, în trecut, impresioniştii se adunau în jurul lui şi al lui Manet. Cînd Pissarro s-a întors într-o seară pe vechile locuri însoţit de Seurat, Signac şi Dubois-Pillet, Guillaumin şi Gauguin au refuzat să dea mîna cu Signac şi, după nişte explicaţii aprinse, Gauguin a plecat pe neaşteptate, fără a-şi lua rămas-bun de la nimeni[47]. E probabil că Gauguin l-a luat de cîteva ori cu el pe van Gogh la întîlnirile de la Nouvelle Athènes, mai ales că Theo umbla să plaseze lucrările lui Degas ori de cîte ori putea face rost de cîteva tablouri sau pasteluri pe care pictorul era dispus să i le vîndă. La cafenea şi cu ajutorul lui Gauguin trebuie să fi aflat van Gogh despre ciocnirile, despre bîrfele şi despre duşmănjile abia voalate care dezbinau grupul cîndva atît de unit al impresioniştilor. Întristat de „dezastruoasele războaie civile", van Gogh vedea cu uimire cum „de o parte şi de alta, săreau unii la alţii cu un zel demn de o cauză mai bună"[48].

Deşi Gauguin îşi exprima cu destulă tărie opiniile, raţionamentul său nu era mereu corect. Nu avea milă pentru ceilalţi şi pretindea că nici măcar pentru el însuşi, dar, cu toate acestea, nu reuşea să-şi ascundă întotdeauna egoismul, pe care era gata să-l explice şi să-l scuze în orice clipă în numele dreptului suveran al artiştilor de a acţiona în stilul lor personal. Nu încape nici o îndoială că iritabilitatea lui van Gogh a fost considerabil sporită de prietenia lui cu Gauguin, cu atît mai mult cu cît unele din particularităţile lui Gauguin îşi găseau un ecou direct în per-

Scanned with OKEN Scanner

sonalitatea lui van Gogh. Iar acest ecou nu putea fi pașnic, deoarece trăsăturile lor comune erau tocmai acelea care incitau la conflicte.

Agitația lui van Gogh începea să arunce o umbră chiar asupra relațiilor cu fratele său. Theo și Vincent stătuseră despărțiți timp de zece ani, timp în care, totuși, un flux bogat de scrisori îi menținuseră în contact. Însă fiecare își formase deprinderi potrivite cu felul său propriu de viață și acum le era tot mai greu să împartă același apartament sau, mai bine-zis, lui Theo îi era greu să împace pasiunea sa pentru lucrurile clare, pentru ordine și calm, cu purtările lui Vincent. Pictorul era complet absent la tot ce se întîmpla în jurul lui, neglijent și mult prea adîncit în gîndurile proprii ca să mai fie atent la liniștea celorlalți; domnea în locuința fratelui său cu o tiranie inconștientă. Curînd după ce s-au mutat în apartamentul mai spațios din *rue* Lepic, Theo și-a formulat deschis îngrijorările într-o scrisoare către sora lor (căci de mama lor încerca să-și ascundă sentimentele):

„Îți dai seama — îi scria el —, ce greu este uneori să nu stai de vorbă decît cu oameni care vorbesc de afaceri și cu artiști care, de cele mai multe ori, o duc și ei foarte greu . . .? Nu-ți închipui ce înseamnă singurătatea într-un oraș mare!" Iar despre Vincent adăuga: „Acasă, viața mi-e aproape insuportabilă; nimeni nu vrea să mai vină la mine, fiindcă orice vizită se termină cu o ceartă; în plus, e atît de dezordonat încît locuința nu mai are nimic atrăgător în ea. Aș vrea să plece să locuiască singur undeva; cîteodată vorbește chiar el despre această posibilitate, dar dacă i-aș spune eu să plece, ar fi un motiv pentru el ca să rămînă. Fiindcă tot nu-i pot intra nicicum în voie, îi cer un singur lucru: să nu-mi facă greutăți. Dar, stînd cu mine, nu-mi face decît greutăți, iar eu abia îl mai pot suporta.

E ca și cum ar trăi în el doi oameni — unul plin de calități, delicat și tandru, altul egoist, cu inima de piatră — care ar apărea pe rînd, încît spune ceva într-un fel, pe urmă altfel și întot-

Van Gogh, *Autoportret*, Nuenen sau Anvers, 1885—1886, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

Cézanne, *Autoportret*, c. 1885, creion, Art Institute of Chicago.

Rodin, *Bustul lui Puvis de Chavannes*, 1891, bronz, Philadelphia Museum of Art.

Scanned with OKEN Scanner

Monet, *Plopi la Giverny*, *Răsărit de soare*, 1888, Museum of Modern Art, New York.

Van Gogh, *Ghete*, Paris, d. 1887, Baltimore Museum of Art.

Scanned with OKEN Scanner

Fotografia studenților lui Cormon în clasă, c. 1886. În prim-plan, în stînga, H. de Toulouse-Lautrec; în ultimul plan, în dreapta, Emile Bernard (vezi săgeata).

Van Gogh, *Vedere din camera lui Van Gogh*, str. Lepic, Paris,1886—1887, ulei, Colecție particulară, S.U.A.

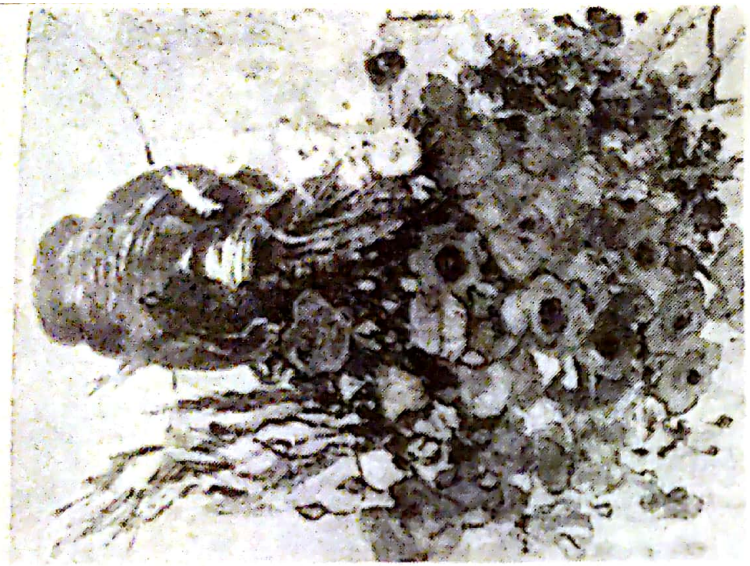
→

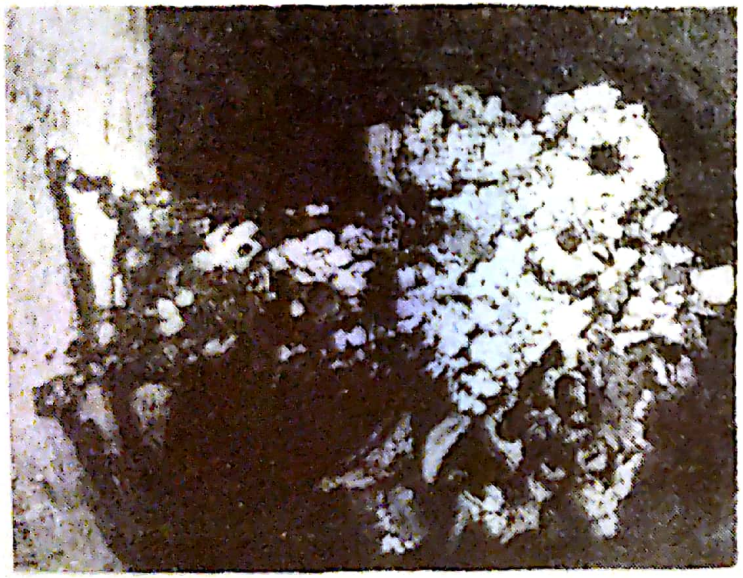
Van Gogh, *Circiumărese*, Paris, c. 1886, Colecție particulară, San Francisco.

Van Gogh, *Maci*, Paris, 1886—1888, Colecție particulară, New York.

Monticelli, *Vas cu flori*, 1875—1880, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

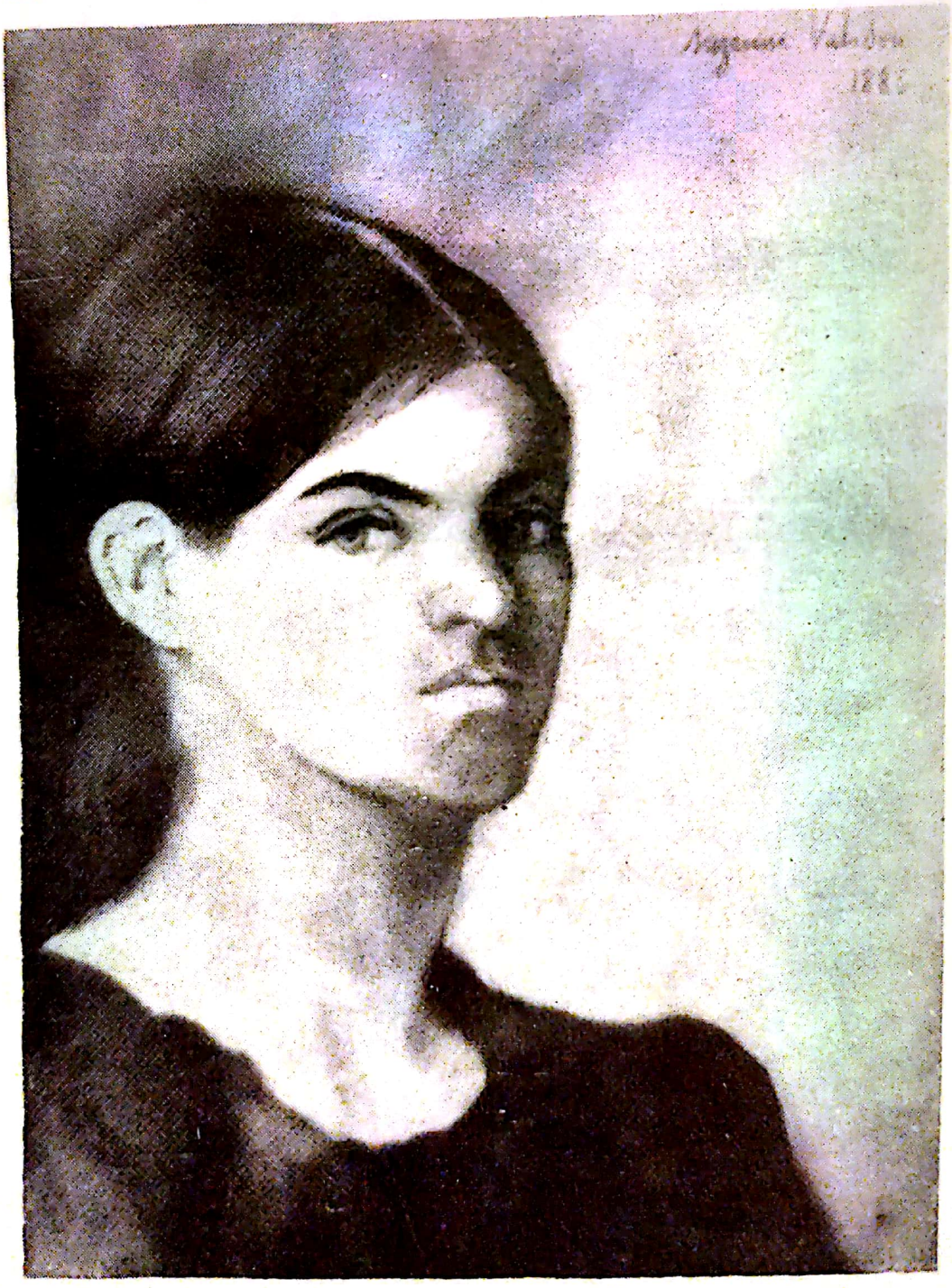




Scanned with OKEN Scanner

Fotografia Suzannei Valadon, c. 1890.

Valadon, *Autoportret*, d. 1883, pastel, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Renoir, *Cosiţa* (Suzanne Valadon), c. 1885, Colecţie particulară, Baden, Elveţia.

Scanned with OKEN Scanner

Toulouse-Lautrec, *Portretul Suzannei Valadon*, 1884, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.

Scanned with OKEN Scanner

Toulouse-Lautrec, *Portretul lui Vincent van Gogh*, Paris, 1887, pastel, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Toulouse-Lautrec, *Portretul lui Emile Bernard*, 1885 (?), Colecţie particulară, Londra.

Scanned with OKEN Scanner

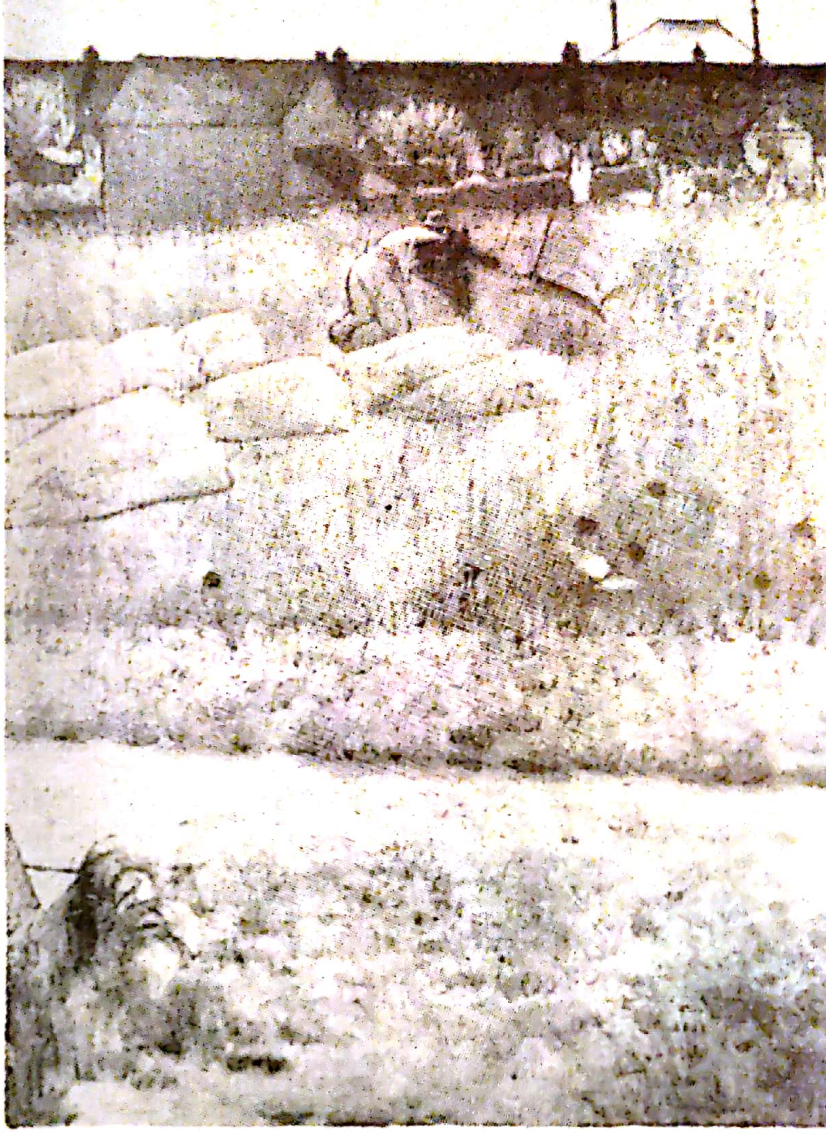
Puvis de Chavannes, *Pădurea sacră îndrăgită de arte și de muze*, 1884, Musée des Beaux-Arts, Lyon.

Toulouse-Lautrec, *Parodie după „Pădurea sacră" a lui P. de Chavannes*, 1885, Colecție particulară, New York.

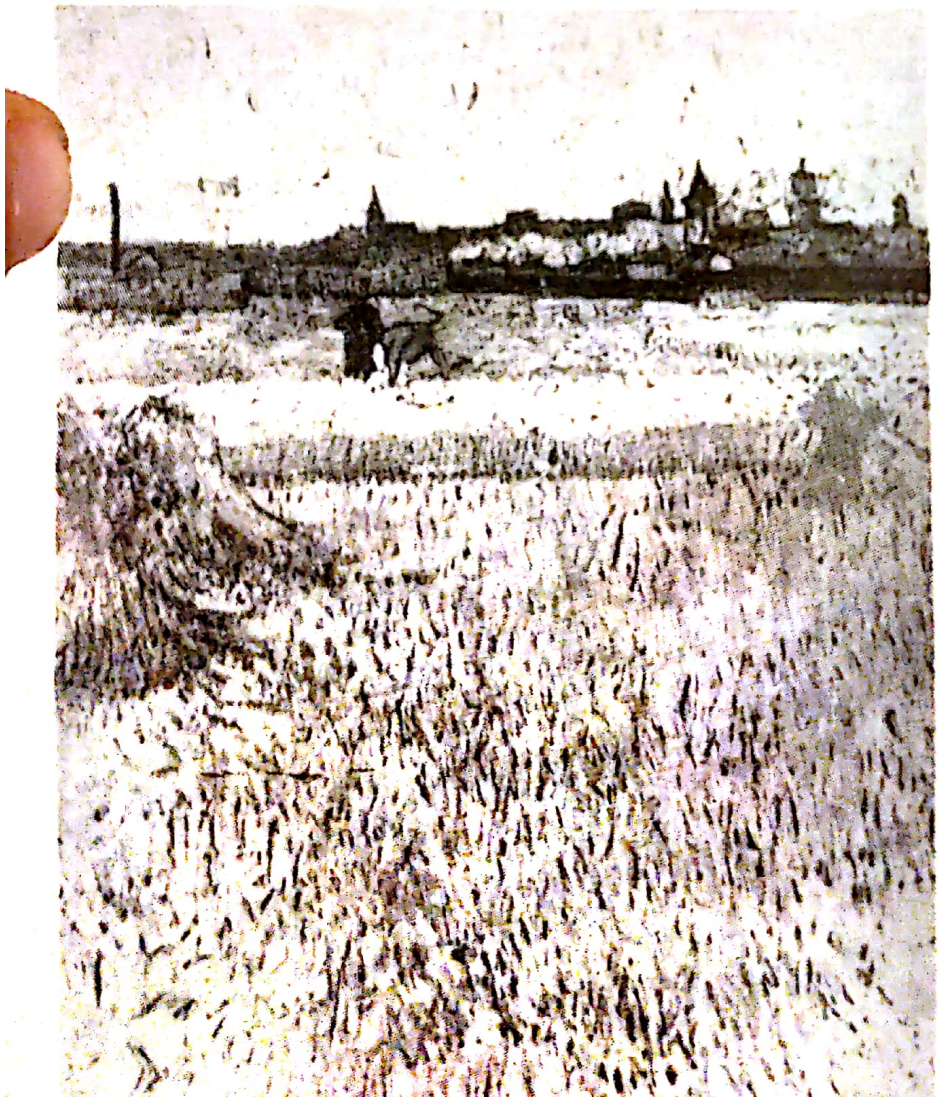
Seurat, *Insula „La Grande Jatte"*, 1884, Colecție particulară, New York.

Scanned with OKEN Scanner

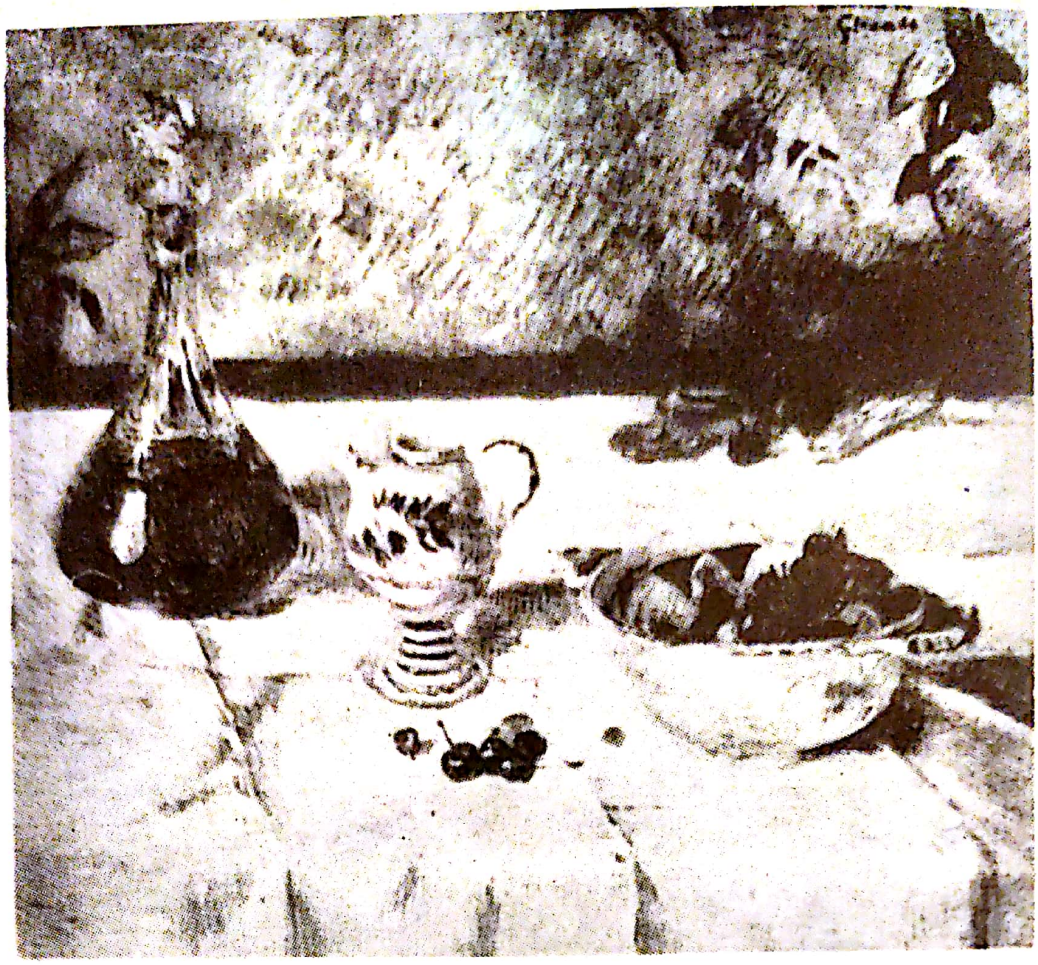
Anquetin, *Secerătorul*, d. 1887, Paris.



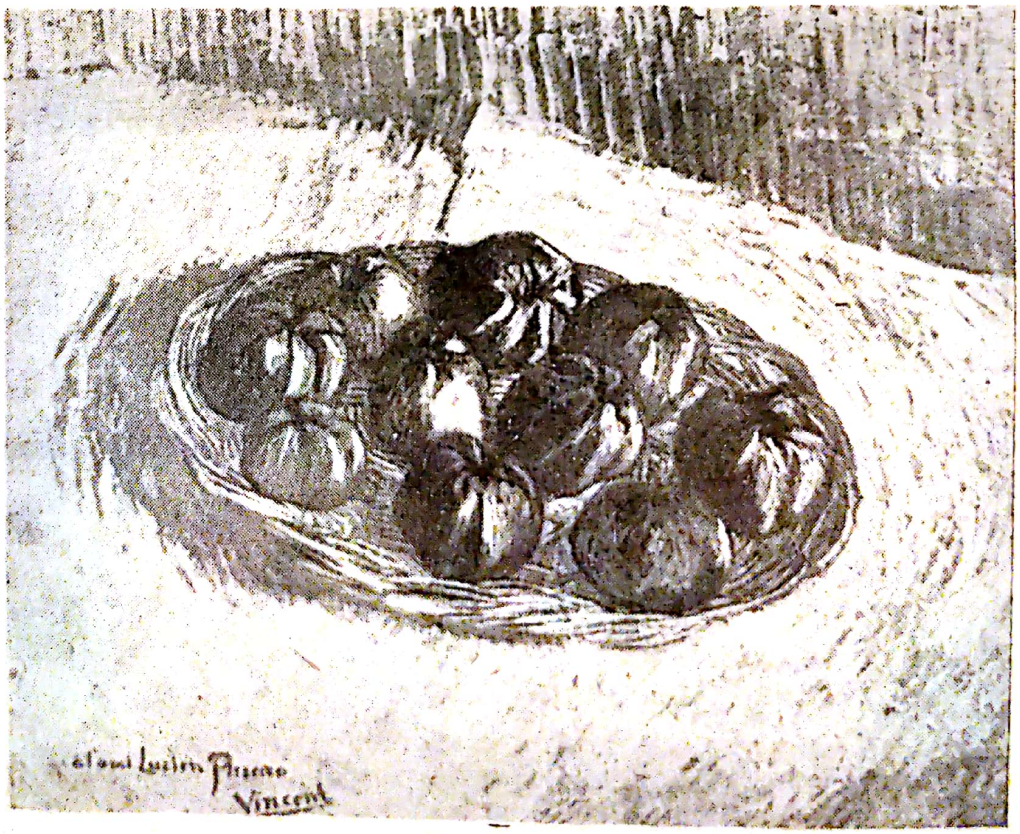
Van Gogh, *Secerătorul*, Arles, 1888, Musée Rodin, Paris.



Scanned with OKEN Scanner



Gauguin, *Natură statică*, cu inscripţia „Pont-Aven, Pension Gloanec, 1886“, ulei, Colecţia M. Astor, Londra.



Van Gogh, *Natură statică cu mere*, dedicată lui Lucien Pissarro, Paris, c. 1887, Rijksmuseum Kröler-Müller, Otterlo.

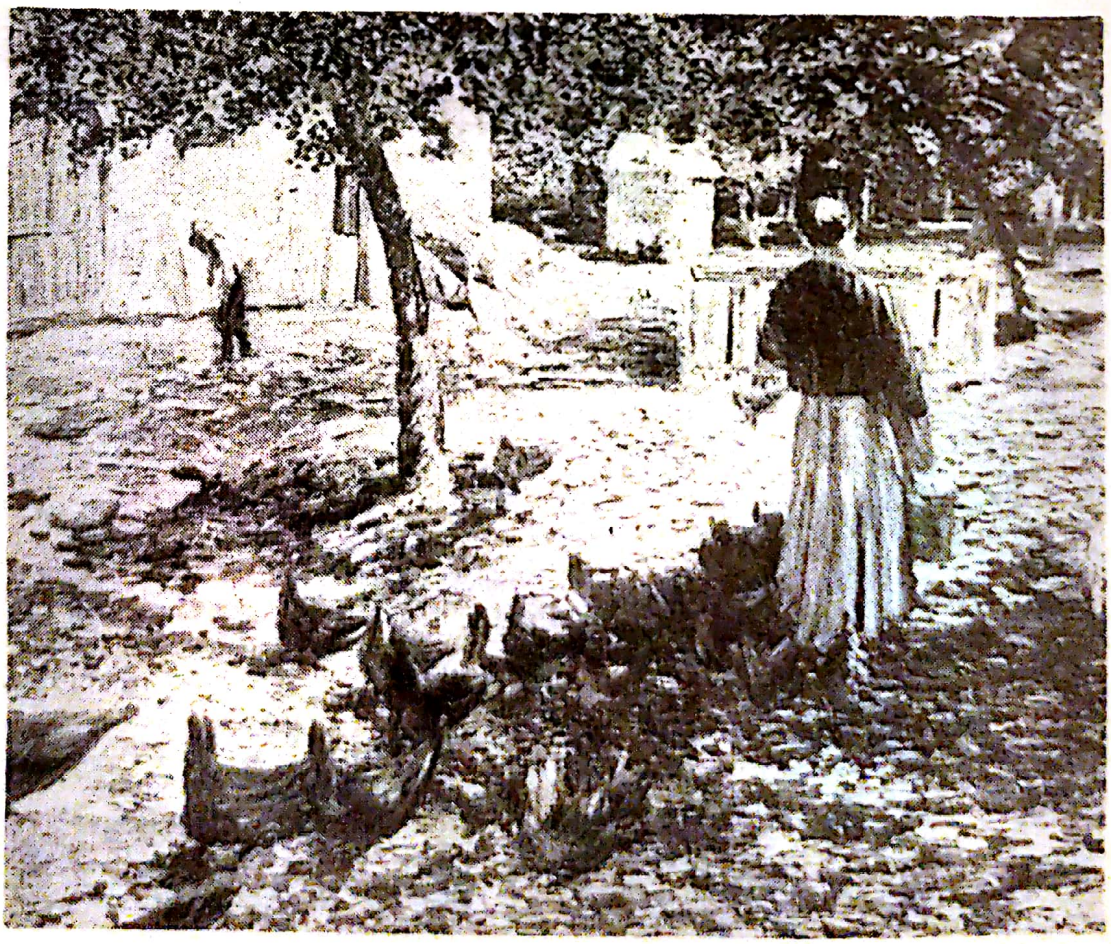
Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Autoportret cu şevalet*, Paris, d. 1888, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

Cézanne, *Vedere din valea Oisei*, c. 1880, Cumpărat de Signac de la *père* Tanguy în 1886. Colecţia Ginette Signac, Paris.

Angrand, *În ogradă*, d. 1884, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.



Scanned with OKEN Scanner

Russell, *Portretul lui Vincent van Gogh*, Paris, c. 1886, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Van Gogh, *Portretul lui Père Tanguy cu stampe japoneze*, Paris, 1887—88, Colecţia Stavros S. Niarchos.

Van Gogh, *Portretul lui Père Tanguy*, Paris, d. 1887, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Cap de țăran, studiu pentru „Țărani mîncînd cartofi"*, Nuenen, 1885, Colecție particulară, Aix-en-Provence.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Cap de țărancă, studiu pentru „Țărani mîncînd cartofi"*, Nuenen, 1885, Rijksmuseum Kröler-Müller, Otterlo.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Țărani mîncînd cartofi*, 1885, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Signac, *Vedere din Montmartre*, d. 1884, Musée Carnavalet, Paris.

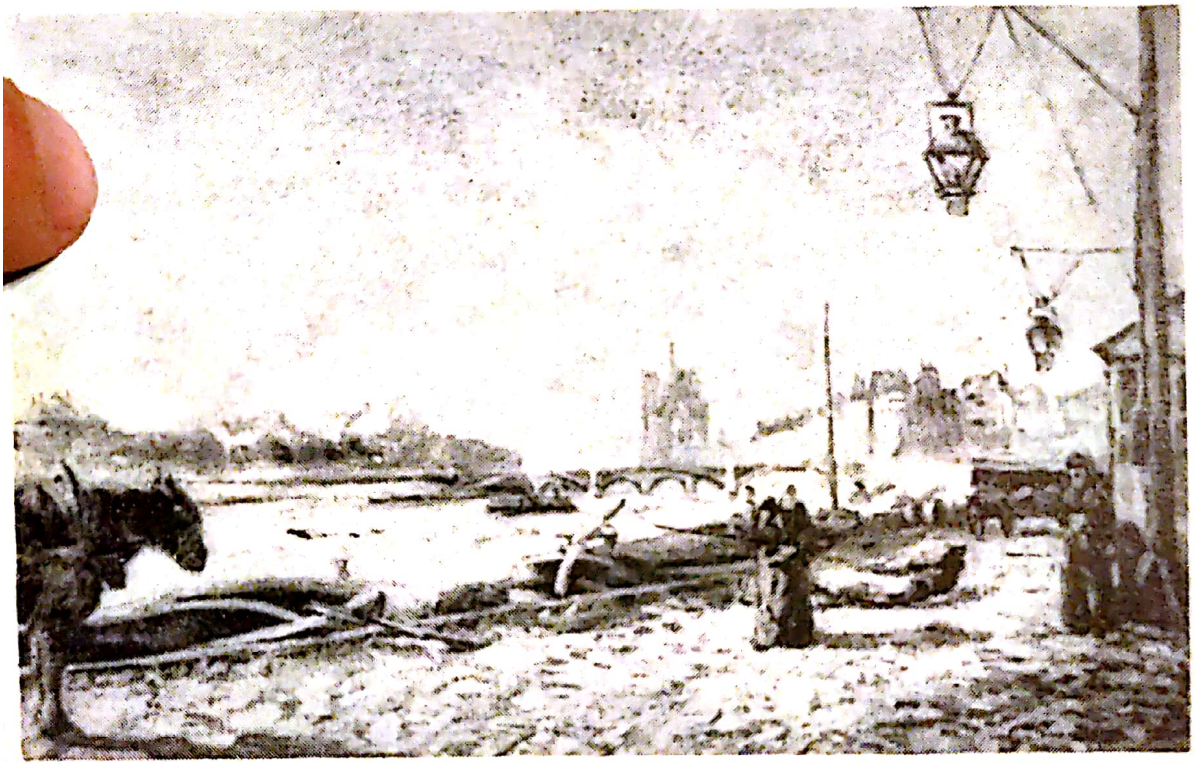
Van Gogh, *Montmartre*, 1886—87, Art Institute of Chicago.

Van Gogh, *Moulin de la Galette*, Montmartre, 1886—87, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

←

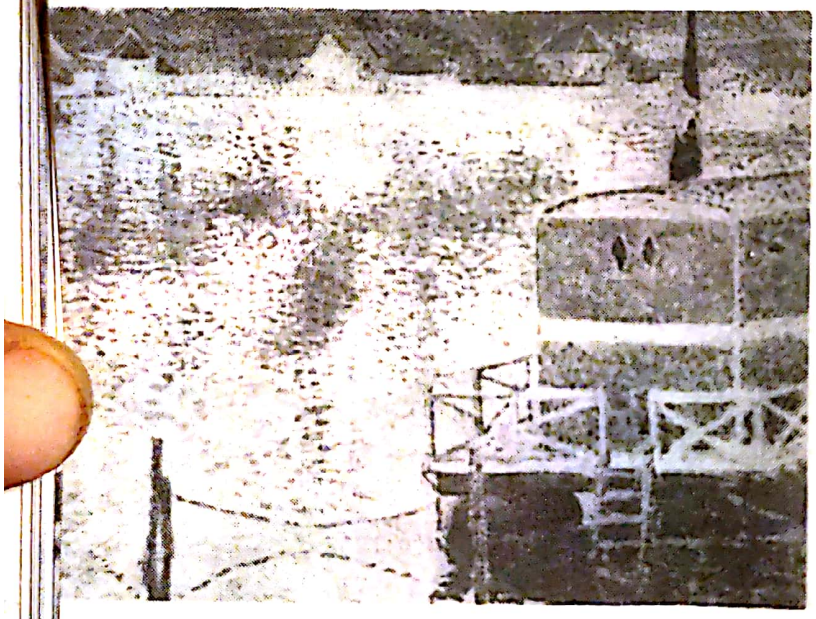
Guillaumin, *Chei la Rapée*, Paris, c. 1884, Colecţia Ginette Signac, Paris.

Signac, *Chei la Rapée*, Paris, 1884.

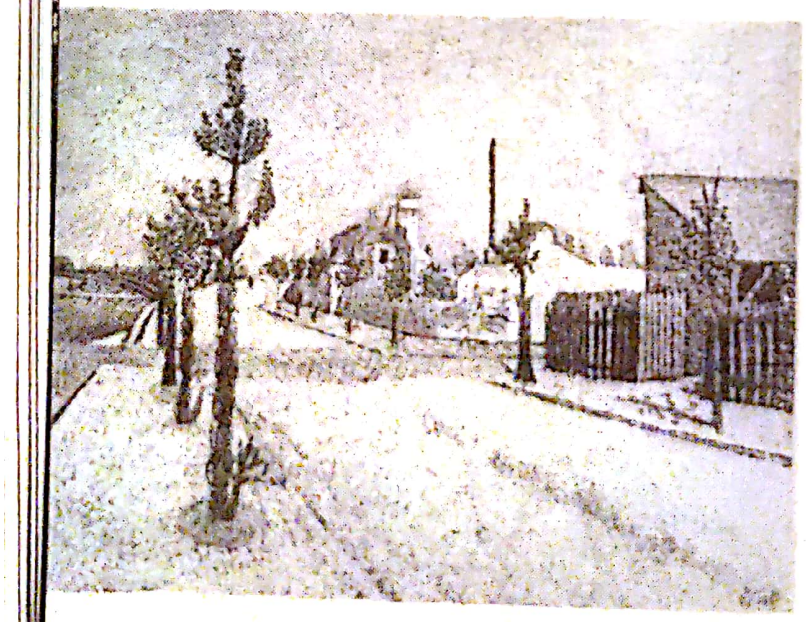


Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Drum de țară*, Paris, 1887—88, Colecția J. L. Johnson, III, Fort Worth, Texas.



Signac, *Malurile Senei*, d. 1886, dedicat lui C. Pissarro, Colecție particulară, Paris.

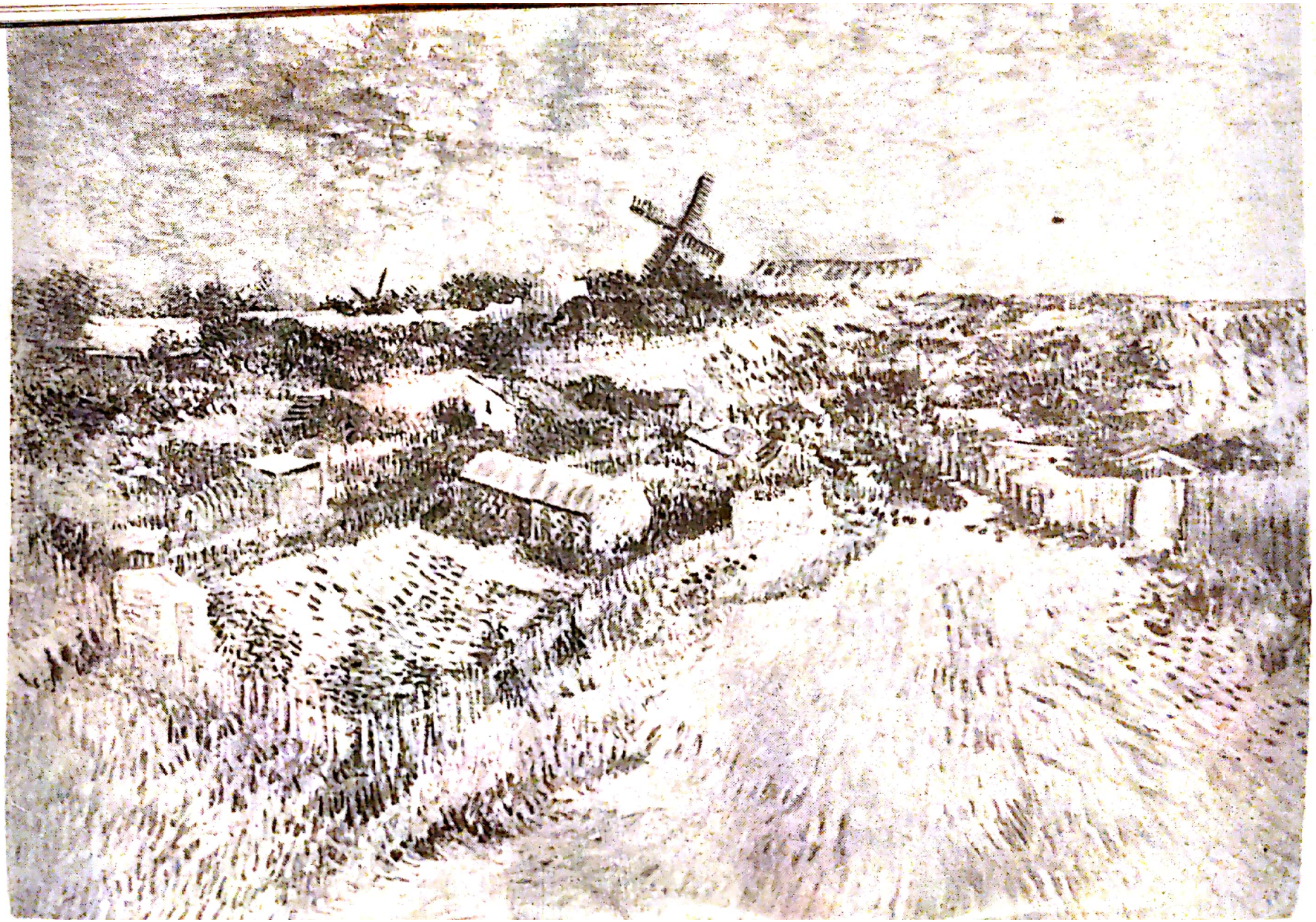


Signac, *Chei la Clichy*, d. 1887, Baltimore Museum of Art.

Scanned with OKEN Scanner

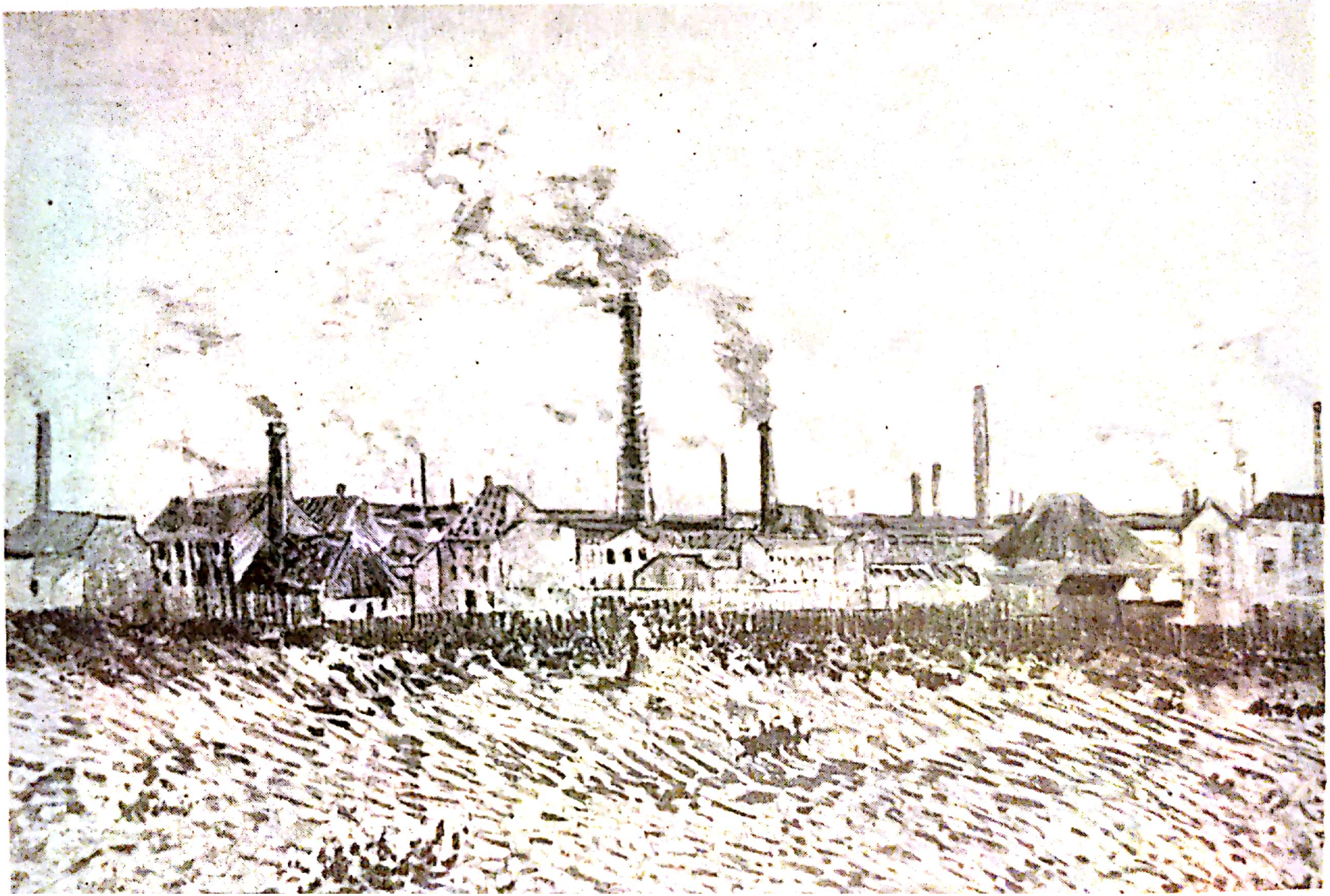
Van Gogh, *Autoportret*, Paris, c. 1887, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner



Van Gogh, *Vedere din Montmartre*, Paris, 1887, Stedelijk Museum, Amsterdam.

Scanned with OKEN Scanner



Van Gogh, *Fabrici la Clichy*, c. 1887, City Art Museum, St. Louis.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Femeie la „Le Tambourin"*, Paris, c. 1887, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

Renoir, *Femei scăldîndu-se*, d. 1887, Suzanne Valadon a pozat pentru această pictură. Colecție particulară, Philadelphia.

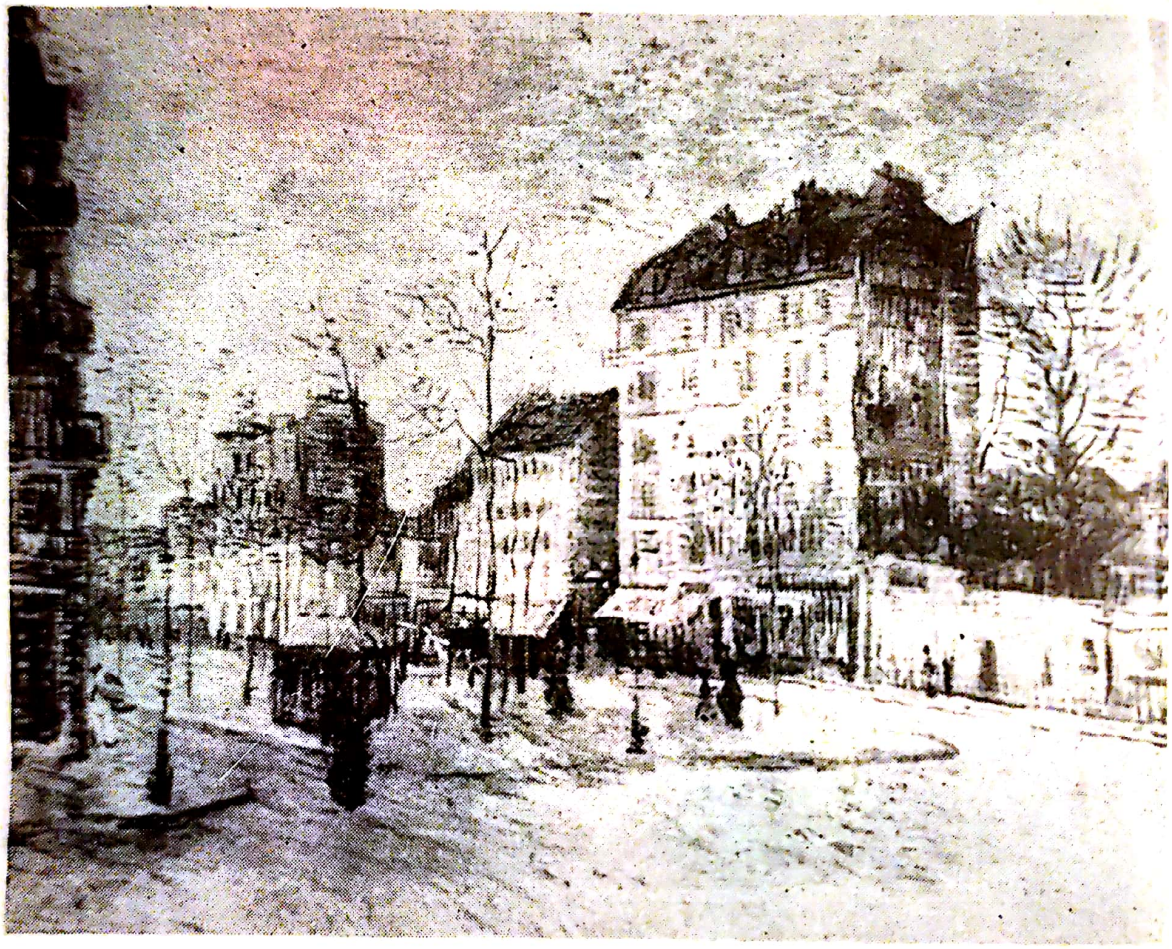
Renoir, *Femeie la scăldat*, 1885, Fogg Museum of Art, Harvard University, Cambridge, Mass.

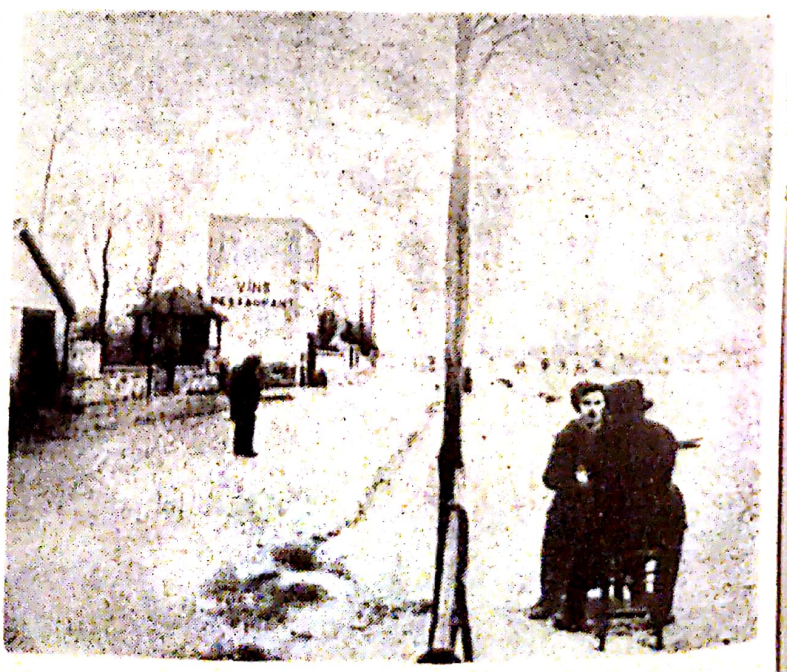
Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Bulevard de Clichy*, Paris, 1886—87, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

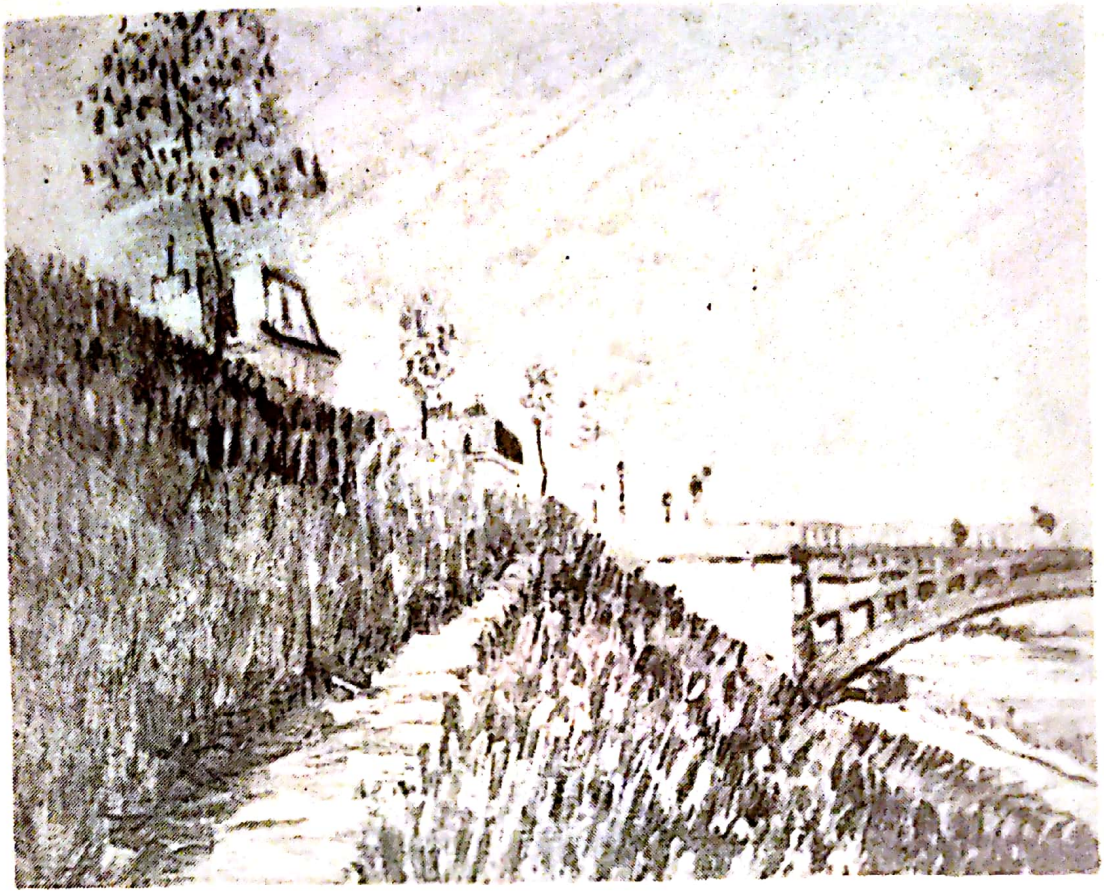
Bernard, *Caricatura lui Toulouse-Lautrec*, c. 1886, Colecţia C. Altarriba, Paris.

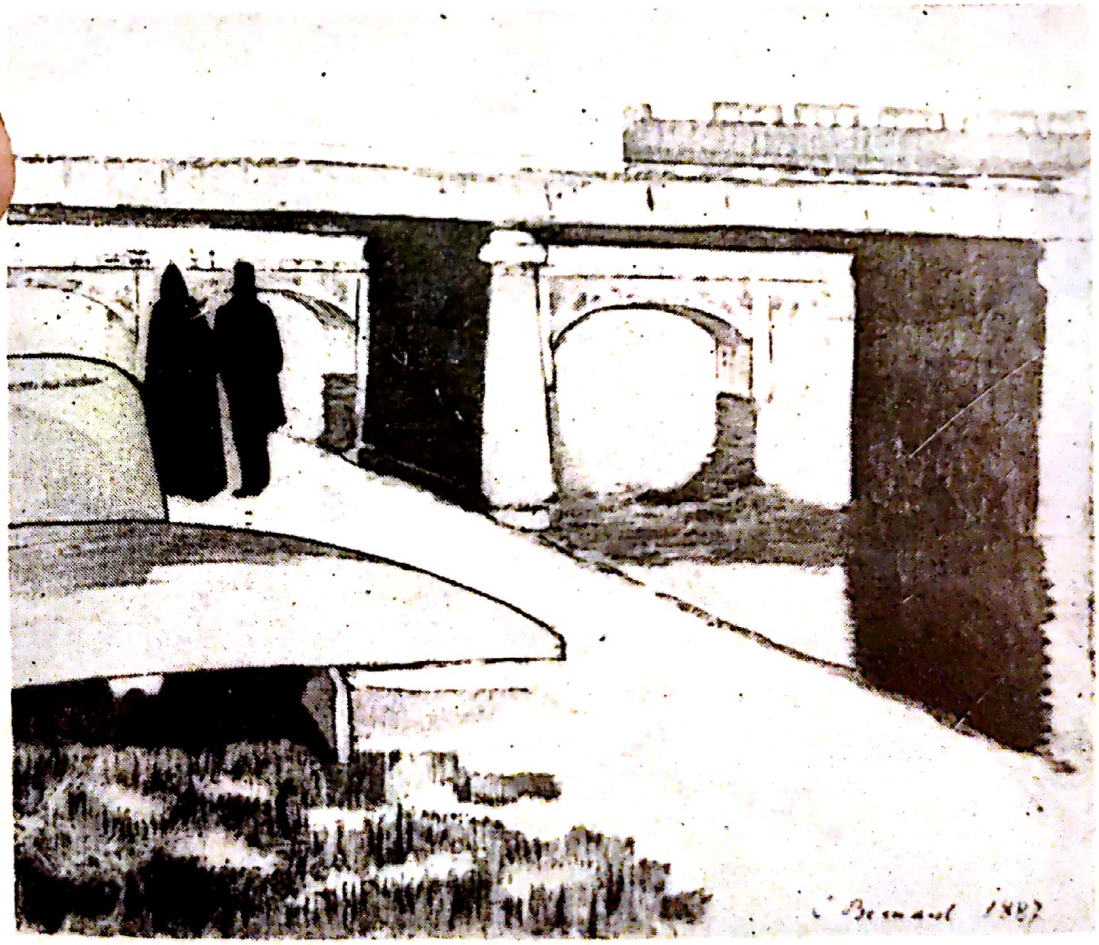
Fotografia lui Emile Bernard şi van Gogh (cu spatele) făcută în 1886 pe cheiurile Senei de la Asnières, cu podul de cale ferată în fundal.





Scanned with OKEN Scanner





Van Gogh, *Pod la Asnières*, c. 1887, Colecţia Stavros S. Niarcos, Cap d'Antibes, Franţa.

Bernard, *Pod la Asnières*, d. 1887, The Museum of Modern Art, New York.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Pod la Asnières*, Paris, c. 1887, Fundația Bührle, Zürich.

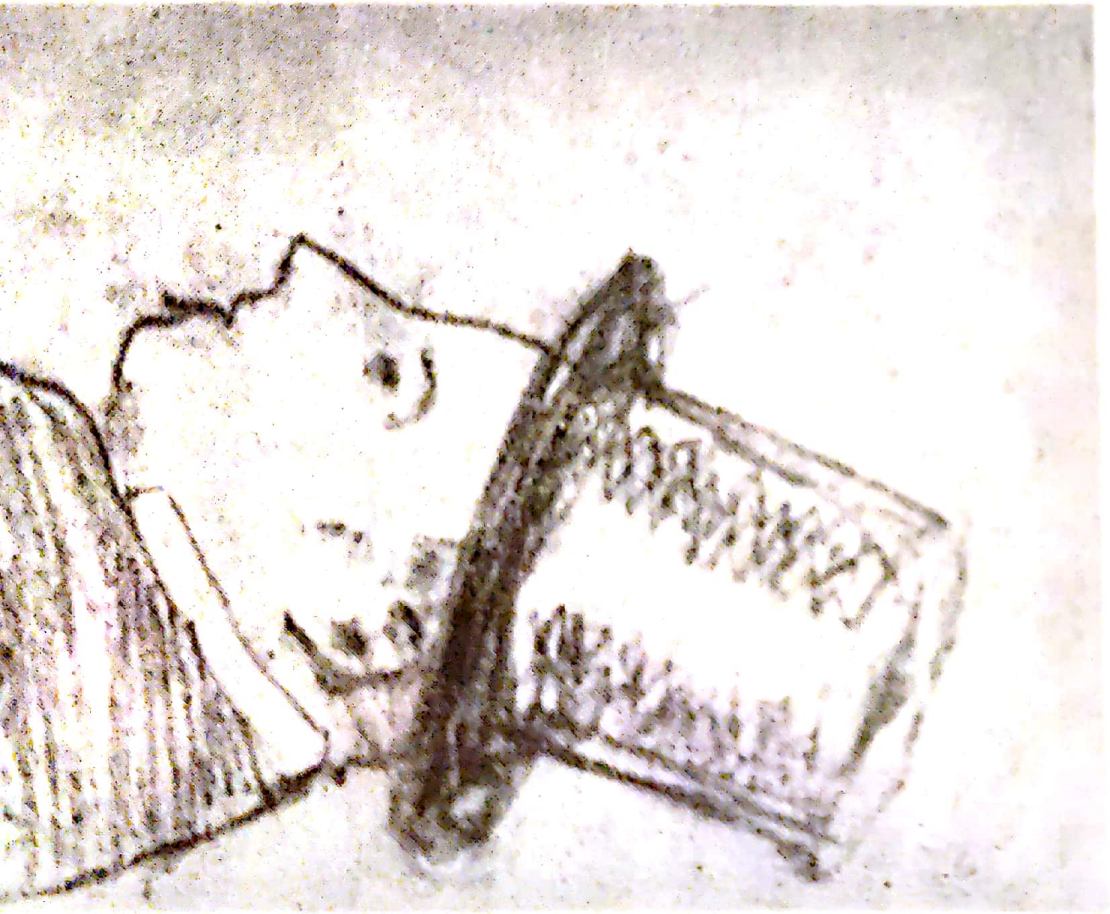
Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Portretul unei italience* (*La Segatori?*), Paris, c. 1887 Colecţie particulară, Paris.

Renoir, *Scena la Bougival*, 1888, Colecţie particulară, New York.

Bernard, *Caricatura lui Signac*, c. 1886, detaliu, Colecţia C. Altarriba, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

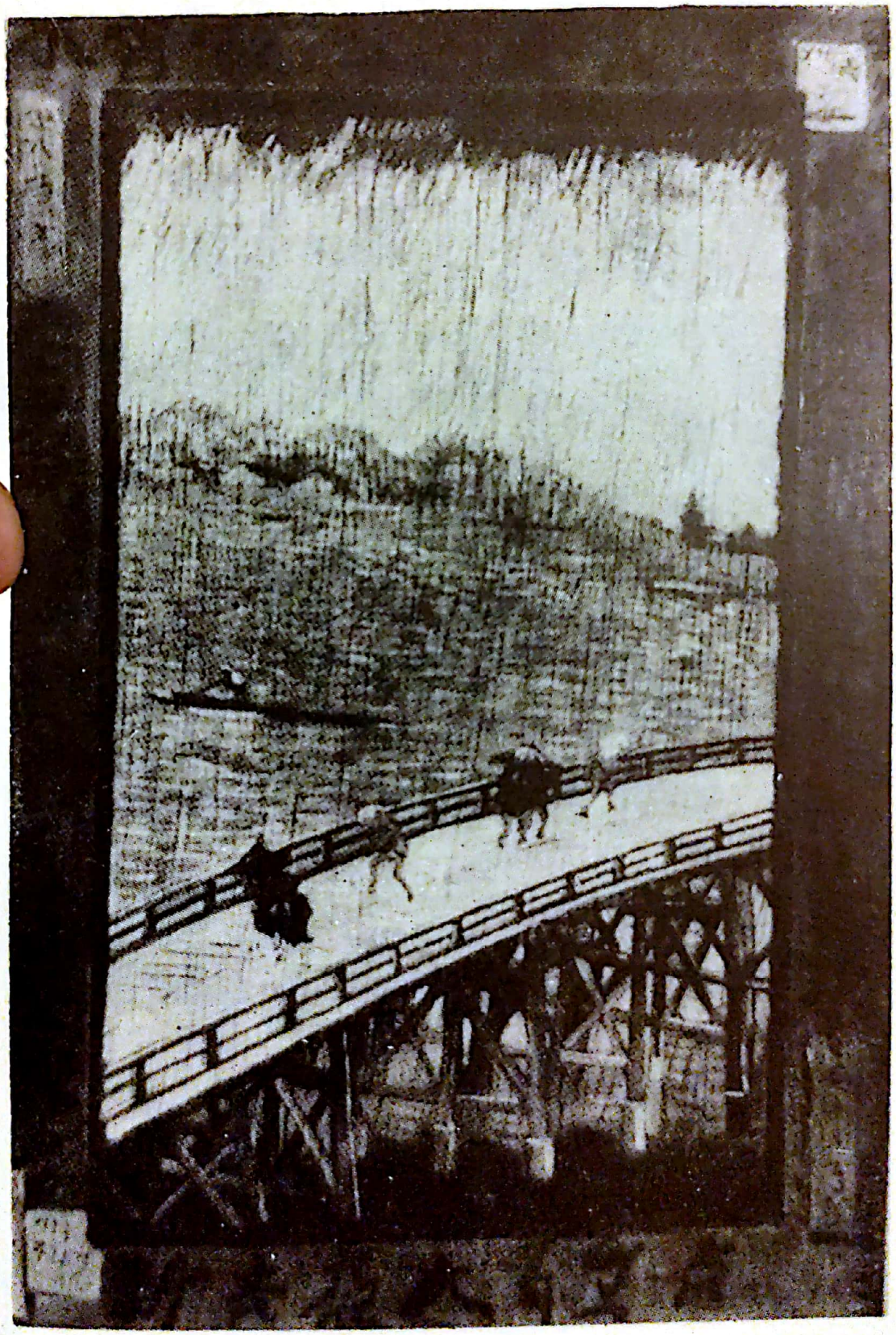


Scanned with OKEN Scanner

Hiroshige, *Podul Ohashi pe timp de ploaie*, 1857, Philadelphia Museum of Art.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, Copie după lucrarea lui Hiroshige, Paris, 1886—88, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.



Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Pe țărmul mării*, *Martinica*, d. 1887, Colecție particulară, Paris.

Gaugui, *Culegătorii de fructe mango*, *Martinica*, 1887, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

deauna cu argumente care acum sînt cu totul pentru, iar peste o clipă cu totul contra aceluiaşi lucru. E păcat că se poartă ca propriul lui duşman, fiindcă le face viaţa de neîndurat nu numai celorlalţi ci şi lui însuşi.[49]

Sora lui îl sfătuia pe Theo să-l lase pe Vincent la voia întîmplării, însă Theo credea cu atîta putere în destinul fratelui său, încît considera că e de datoria lui să-l susţină. „Dacă ar avea altă ocupaţie — răspundea Theo, sînt convins că aş fi făcut demult ceea ce mă sfătuieşti să fac, pentru că de multe ori m-am gîndit dacă nu cumva greşesc ajutîndu-l întruna şi de multe ori am fost pe punctul de a-l lăsa să se descurce singur. După scrisoarea ta m-am gîndit mai bine şi cred că, în împrejurările de faţă, singura soluţie e să continuăm tot aşa. Nu încape nici o îndoială că e un artist şi, chiar dacă ce face acum nu e bine uneori, toate acestea îi vor fi cu siguranţă de folos mai tîrziu, cînd va ajunge, poate, să fie sublim, şi-ar fi păcat dacă nu i s-ar da posibilitatea să-şi continuie studiile. Oricît de puţin practic ar fi, dacă face mai departe progrese, va începe să vîndă într-o zi. Sînt ferm hotărît să procedez şi în continuare ca pînă acum"[50]. Însă Theo adăuga la aceasta speranţa lui că Vincent îşi va găsi totuşi o altă locuinţă.

Timp de cîţiva ani, Theo fusese unicul ajutor al pictorului şi ştia că, dacă ar fi întrerupt ajutorul său tocmai în acea clipă, cînd putea judeca singur cît de constant muncea şi progresa Vincent, nu numai că ar fi luat o hotărîre plină de cruzime, însă şi-ar fi condamnat fratele la disperare. Soarta lui Vincent era în mîinile lui Theo şi nu avea pe nimeni către care să se îndrepte, nimeni în care să aibă încredere ca în Theo, nimeni care să aibă atîta dragoste pentru el încît să-i ierte greşelile şi să-i împărtăşească speranţele. Numai conştiinţa responsabilităţii sale i-a dat lui Theo puterea de a suporta şi tolera ceea ce n-ar fi acceptat de la nimeni decît de la fratele său. Vincent, pe de altă parte, scria în acele zile sorei lor, Wil: „Dacă nu l-aş avea pe Theo,

mi-ar fi imposibil să ajung în munca mea unde ar trebui să ajung, dar fiindcă îl am pe el ca prieten, cred că voi face noi progrese şi voi merge tot înainte"[51].

Vincent van Gogh ştia că purtările, caracterul, grosolănia, iritabilitatea şi stările lui schimbătoare îl izolau de lume. Încă din 1880 îi explicase lui Theo: „Eu sînt un om pătimaş, capabil şi înclinat să fac lucruri mai mult sau mai puţin nebuneşti pe care le regret mai mult sau mai puţin. Mi se întîmplă să vorbesc sau să acţionez prea repede cînd ar fi fost mai bine să am ceva mai multă răbdare... Aşa stînd lucrurile, ce-ar fi de făcut? Să mă consider o fiinţă periculoasă care nu-i capabilă de nimic? Nu cred. Mai bine să încerc prin toate mijloacele să folosesc la maximum aceste pasiuni... Astfel, în loc să mă las cuprins de disperare, am ales starea melancoliei active, în măsura în care am avut o înclinare spre activitate; cu alte cuvinte, am preferat melancolia care speră şi aspiră şi caută, în locul melancoliei care, deprimată şi stagnantă, e disperată... Acum, cel care e absorbit de asemenea gînduri apare şocant uneori pentru ceilalţi şi, fără să aibă intenţia, violentează mai mult sau mai puţin anumite forme şi obiceiuri şi convenienţe sociale. Totuşi, ar fi regretabil dacă mi s-ar lua aceasta în nume de rău. De exemplu, tu ştii bine că de multe ori mi-am neglijat îmbrăcămintea; recunosc, şi mai recunosc şi că e şocant. Lipsa de bani şi sărăcia sînt întrucîtva răspunzătoare pentru această situaţie şi, totodată, o descurajare profundă, însă, dincolo de ele, aceasta e *o cale foarte bună de a obţine singurătatea necesară*, ca să mă pot cufunda mai mult sau mai puţin adînc în cutare sau cutare problemă care mă preocupă"[52].

În timp ce pictorul reuşea uneori să se izoleze, purtîndu-se, în mod conştient sau inconştient, altfel decît ceilalţi, el dorea cu disperare să-şi facă prieteni, se temea să nu-i supere şi era gata să dovedească o mare stăpînire de sine, cu condiţia, totuşi, ca şi anturajul lui să-l accepte aşa

Scanned with OKEN Scanner

cum era. În general, criticile şi observaţiile, în loc să-l facă mai maleabil, se pare că îl îndîrjeau. Aşa cum era în stare să apere cu egală convingere puncte de vedere contrarii, tot aşa găsea justificări pentru propriul său comportament chiar atunci cînd acestea îl costau simpatia greu cîştigată a anumitor cunoscuţi. Umilinţa lui sinceră era anulată de convingerea că numai el avea dreptate şi, la cea mai mică provocare, era capabil să strice totul şi să compromită orice relaţie cordială şi de durată. Această manie de a avea întotdeauna dreptate atîrna ca o ameninţare peste toate prieteniile sale şi se retrăgea în ea ca într-un refugiu ori de cîte ori întîlnea vreo opoziţie. Theo a fost aparent singurul care a înţeles multiplele contradicţii din caracterul fratelui său, însă nici chiar el n-a reuşit să le îndulcească ascuţimile.

Deşi nu întotdeauna se putea stăpîni îndeajuns ca să evite conflictele, Vincent van Gogh îşi dădea seama de tensiunea creată în relaţiile dintre el şi Theo; în parte pentru a evita acest lucru, el a început să plece tot mai mult de acasă, pictînd mai puţine naturi statice şi orientîndu-se în schimb către peisaje. După ce iniţial a lucrat în imediata apropiere a locuinţei lor din *rue* Lepic, realizînd numeroase vederi din Montmartre, cu pitoreştile mori de vînt ce dominau colina (pe atunci încă presărată cu grădini mici şi terenuri libere), van Gogh a pornit în căutare de subiecte prin periferiile mai îndepărtate ale Parisului, unde munca îl reţinea toată ziua. Este posibil ca schimbarea preferinţei sale de la natura statică la peisaj să fi fost determinată de prietenia cu Emile Bernard şi Paul Signac, pe care i-a cunoscut la începutul anului 1887 în mica prăvălie a negustorului de culori *le père* Tanguy.

Nu se ştie cine l-a dus prima dată pe van Gogh la Tanguy, în *rue* Clauzel, nu departe de *rue* Lepic. Mulţi dintre artiştii întîlniţi la Paris şi probabil chiar Theo însuşi îl cunoşteau pe bătrînel şi îi vizitau cu plăcere dugheana. Pissarro îi fusese client mulţi ani şi îşi convinsese şi prie-

tenii să cumpere culori de la Tanguy (deşi nu întotdeauna erau suficient de bune), pentru că ţinea la măruntul negustor şi fost soldat al Comunei din Paris. Pissarro îşi mai sfătuia cunoscuţii să studieze la el lucrările lui Cézanne, căci Tanguy nu vindea numai vopsele, pensule şi pînză, ci şi tablouri, pe care adeseori le accepta în schimbul mărfurilor sale. Cu toate că tîrgul nu era prea avantajos, el îi permitea lui *père* Tanguy să comercializeze lucrările pictorilor la care ţinea[53].

Pe atunci, Tanguy era în vîrstă de şaizeci de ani, scund, corpolent, cu o barbă căruntă şi nişte ochi mari, luminoşi, de un albastru intens şi deosebit de blînzi. El s-a ataşat imediat de van Gogh în ciuda antipatiei pronunţate a soţiei sale faţă de pictor care, după opinia ei, folosea prea multă pînză şi vopsele pentru nişte tablouri fără nici o şansă de vînzare. La rîndul său, pictorul nutrea o mare admiraţie faţă de Tanguy căruia de îndată i-a făcut un portret, urmat ceva mai tîrziu de altele două, mult mai ambiţioase. În toate trei, el s-a străduit să exprime bunătatea noului său prieten, respectul adînc, aproape sacru al acestuia pentru artă, dăruirea lui emoţionantă unei cauze de a cărei măreţie probabil că nici nu-şi dădea prea bine seama.

La cererea lui Tanguy, van Gogh a pictat portretul unuia din prietenii comerciantului, pentru care a primit suma de 20 de franci (preţul lui „obişnuit" pentru comenzi era de 50 de franci), precum şi un portret al doamnei Tanguy, cu toată antipatia lor reciprocă. Este de presupus că modelul nu a fost prea mulţumit de portret, fiindcă acesta a fost vîndut aproape imediat şi de atunci a dispărut complet. Cu părere de rău pentru ceea ce trebuia să îndure Tanguy de la soţia sa, lui van Gogh îi plăcea să-l compare pe bătrînelul răbdător, resemnat şi totuşi încă vesel cu „vechii creştini, martiri şi sclavi".

Este greu de apreciat dacă Tanguy avea într-adevăr discernămînt în materie de artă, însă un lucru este în afară de orice îndoială şi anume că

Scanned with OKEN Scanner

pictorii patronaţi de el şi care nu trezeau interesul nici unui negustor de artă „respectabil" erau tocmai aceia destinaţi să cunoască mai tîrziu celebritatea. Poate că nu îşi dădea seama exact de geniul acestor pictori, poate că era atras mai mult de sinceritatea lor (deşi pictorii slabi pot fi şi ei sinceri, şi chiar sînt cel mai adesea), poate că simpatiza cu ei în lupta lor continuă mai mult decît le înţelegea scopurile; într-un fel sau altul însă, instinctul său l-a condus pe Tanguy către tot ce era neconvenţional şi curajos în artă. Exista o anumită logică în alegerea artiştilor pe care îi favoriza; indiferent de motive, *le père* Tanguy avea un „stoc" ce cuprindea lucrări de Cézanne şi Pissarro, Guillaumin şi Gauguin, la care se adăugau acum tablouri semnate de van Gogh, Seurat, Signac şi prietenii acestora. Ulterior, lucrări ale altor artişti mai tineri aveau să umple rafturile sale ori să apară în mica lui vitrină.

Cînd van Gogh l-a cunoscut pe Tanguy, acesta era, de vreo zece ani, practic singurul negustor care vindea lucrările lui Cézanne (ocazional şi Portier a avut cîteva), ceea ce îl umplea de mîndrie, deşi foarte puţini se interesau efectiv de acele pînze. Dintre ei, majoritatea erau tot pictori, prea săraci ca să le cumpere chiar la preţurile scăzute ale lui Tanguy. Lucrările lui Cézanne se vindeau atunci cu 80 pînă la 150 de franci bucata, în timp ce Monet ajunsese pînă la 2000. Înainte de a-şi cîştiga succesul lor modest, Renoir şi Monet îşi încredinţaseră şi ei tablourile lui Tanguy, însă acum acestea urmau drumul lor de sine stătător şi micul negustor se bucura că nu mai era nevoie să se recurgă la ajutorul lui. Absolut indiferent faţă de preţuri şi profituri, Tanguy trăia foarte simplu, insistînd asupra faptului că „un om care cheltuie peste 50 de centime pe zi e o canalie". Mulţi dintre pictorii „lui" nu aveau nici măcar atît şi Tanguy era gata să împartă mesele sale frugale cu ei. Cea mai bună răsplată pe care o putea primi era entuziasmul vizitatorilor pentru tablourile sale,

Scanned with OKEN Scanner

mai ales cele pictate de Cézanne. Căci tablourile lui Cézanne i-au adus în prăvălia mică şi întunecoasă mulţi artişti din generaţia tînără. De aceea nu este de mirare că lui van Gogh îi plăcea să zăbovească la el, angajîndu-se în discuţii lungi despre artă cu oricine se întîmpla să treacă pe acolo. Emile Bernard relatează că, odată, van Gogh l-a cunoscut la Tanguy chiar pe Cézanne, însă acesta n-a văzut în pictura olandezului decît opera unui nebun[54].

Şi tot la Tanguy van Gogh a făcut cunoştinţă cu Charles Angrand, căruia mai tîrziu i-a propus un schimb de tablouri, deoarece văzuse în *rue* Clauzel o pînză care îl interesa în mod deosebit: o scenă într-o ogradă, cu o femeie urmată de cîţiva pui de găină. Tabloul era pictat în straturi groase de culoare, parţial tehnica folosită era aproape poantilistă, în tonuri luminoase şi cu un perete roz în planul depărtat. Pe atunci, van Gogh era obsedat de a face schimb de tablouri cu alţi artişti (după obiceiul japonezilor) şi astfel a adunat un număr de tablouri pentru el şi Theo — între care unul de Lautrec — deşi pînă la urmă n-a izbutit să obţină pînza lui Angrand[55]. La Tanguy l-a văzut pentru prima oară şi pe Signac, pe care mai apoi îl întîlnea din cînd în cînd la Asnières sau Saint-Ouen, unde amîndoi pictau pe malul Senei.

Cu zece ani mai tînăr decît van Gogh, Signac începuse să picteze foarte de timpuriu. Era un navigator pasionat şi înscrisese numele Manet-Zola-Wagner la pupa primei lui bărci, spre consternarea mamei sale văduve. La început, Signac fusese influenţat de Monet, însă — neputîndu-l cunoaşte pe maestrul său preferat — legase o prietenie strînsă cu Guillaumin, în tovărăşia căruia mergea deseori să picteze pe cheiurile Parisului. De cîteva ori urcase şi el colina Montmartre şi pictase peisaje cu tuşe viguroase şi în straturi groase, nu mult diferite de peisajele realizate puţin mai tîrziu de van Gogh în aceeaşi zonă. Dornic să-şi perfecţioneze în continuare tehnica impresionistă, Signac descoperise noi po-

Scanned with OKEN Scanner

sibilităţi în 1884, cînd văzuse tabloul lui Seurat, *La scăldat*, la prima expoziţie a Independenţilor. Curînd după aceasta, împreună cu Seurat, izbutiseră amîndoi să pună la punct sistemul celui din urmă. Un an mai tîrziu, îl cunoscuse, prin Guillaumin, pe Camille Pissarro şi îl cîştigase de partea noilor concepte şi metode ale lor. De atunci nu încetase niciodată să încerce să convingă pe oricine întîlnea în cale.

Prin 1886, Signac a descoperit, într-o mică expoziţie organizată la Asnières de cîţiva pictori din acea suburbie pariziană, un număr de tablouri poantiliste ale lui Emile Bernard, care tocmai începuse să experimenteze tehnica respectivă. Potrivit amintirilor destul de caustice ale lui Bernard, „dl. Paul Signac s-a prezentat imediat la părinţii mei, dorind să-mi vorbească. Nu ştiam ce vrea de la mine acest domn. Mi-a explicat că văzuse încercările mele de «divizionism» şi că el îl inventase, împreună cu Georges Seurat. Auzind aceasta, am fost foarte fericit să-l cunosc şi m-a dus să-i văd tablourile. Atelierul lui se găsea undeva pe lîngă *place* Clichy. Avea nişte peisaje mari, foarte luminoase, dar lipsite de viaţă; nişte interioare cu personaje ce mi s-au părut de lemn. Am tras concluzia că, dacă procedeul era bun pentru producerea vibrantă a luminii, în schimb sărăcea culoarea, şi am îmbrăţişat fără întîrziere teoria contrară“[19]. Ulterior, Bernard a discutat experienţa sa cu Anquetin şi Lautrec, iar aceştia au fost şi ei de acord că trebuiau îndreptate cercetările în altă direcţie. E greu de spus dacă siguranţa lui Signac sau importanţa acordată de el legilor ştiinţifice l-au iritat pe Bernard; fapt este nu numai că Signac a pierdut un nou aderent, ci că şi-a cîştigat un adevărat duşman. Din motive ce nu vor fi probabil niciodată cunoscute, de atunci încolo Bernard s-a exprimat, întotdeauna, despre divizionism cu un amestec de ură şi dispreţ. Se pare, de asemenea, că a distrus majoritatea studiilor sale poantiliste.

Raporturile dintre Signac şi van Gogh au fost mult mai cordiale. Signac era o companie veselă

Scanned with OKEN Scanner

și stimulatoare, ce nutrea pînă la exces convingerea că realizase un progres important în artă aplicînd cu strictețe legile opticii. La informațiile sobre primite de van Gogh de la Pissarro, Signac a adăugat demonstrațiile înflăcărate ale științei lui. Deși Signac era aproape la fel de agresiv în convingeri ca și van Gogh, agresivitatea lui nu venea din exasperare, ci mai degrabă dintr-o nevoie imperioasă de a avea prozeliți. Nu lăsa nici o ocazie să-i scape dacă putea dovedi infailibilitatea teoriilor sale. Aparent nici van Gogh nu a scăpat de darul de a convinge al lui Signac și a început să picteze, mai ales la Asnières, un număr de peisaje executate cu puncte mici. A făcut altele de la fereastra camerei sale din *rue* Lepic. Totuși, în timp ce utiliza tehnica poantilistă, van Gogh se lăsa purtat de entuziasmul său în loc să accepte regulile stricte prevăzute de sistemul lui Signac. Ceea ce n-a întîrziat să provoace discuții animate cu noul său tovarăș. De fapt, Signac nu prea păcătuia prin excesul de admirație față de pictura lui van Gogh.

Cu toate că Signac era tot atît de temperamental ca și van Gogh, el se forța să-și controleze emoțiile prin respectarea legilor contrastului. Încerca să nu cedeze „ispitelor" naturii și îi plăcea să afirme că nici unul din vechii maeștri nu lucrase direct după natură, fapt pentru care și izbutiseră să-și stăpînească mai deplin subiectele. Însă van Gogh prefera să picteze sub presiunea senzațiilor imediate și utiliza execuția prin puncte mici mai mult ca un experiment în domeniul structurii. Totuși teoriile lui Signac despre culorile complementare l-au determinat să folosească uneori procedeul „halo"-urilor, cum le numea el și care consta în încadrarea fiecărui obiect cu culoarea complementară a fundalului său pentru a-l accentua.

„Neortodoxia" lui van Gogh nu-l împiedica să aprecieze sistemul lui Signac și Seurat. „În legătură cu tehnica pointilistă, cu halo-urile și toate celelalte — îi explica el fratelui său — cred că e o adevărată descoperire; dar încă de pe acum

se poate prevedea că tehnica aceasta, la fel ca şi celelalte, nu va deveni o dogmă universală. De aceea, *La Grande Jatte* a lui Seurat, peisajele pictate în puncte mari ale lui Signac şi *Barca* lui Anquetin vor deveni cu timpul mai personale şi mai originale."[56]

Deşi van Gogh nu s-a alăturat micului grup din jurul lui Seurat, nu există nici o îndoială că el a profitat din plin de pe urma contactelor sale cu Signac. A fost cu siguranţă impresionat de sinceritatea lui Signac, de posibilităţile lui largi şi de concentrarea intensă cu care acesta îşi desfăşura munca. Potrivit amintirilor lui Signac, atunci cînd cei doi se întîlneau la Asnières, luau de obicei prînzul împreună şi apoi se întorceau pe jos pînă la Paris. „Van Gogh, îmbrăcat într-o cămaşă albastră, îşi pictase mînecile cu puncte mici de culoare. Lipit de mine, striga, gesticula, învîrtea pînza încă neuscată, şi se colora pe el însuşi ca şi pe trecători"[57]. Adesea pînzele pe care le ducea van Gogh erau neobişnuit de mari; le împărţea în mai multe dreptunghiuri astfel încît să poată executa mai multe studii într-o singură şedinţă. Ori de cîte ori se întîlnea, în drum spre casă, cu prieteni a căror părere îl interesa, precum Camille Pissarro, îşi rezema lucrarea de primul zid şi le solicita părerea, ignorînd lumea de pe stradă"[36].

Mai strînse decît raporturile lui van Gogh cu Signac erau acelea cu mai tînărul Emile Bernard. S-au întîlnit într-o zi la Tanguy, unde Bernard venise pentru a-şi procura materiale. Cînd au fost prezentaţi unui celuilalt, olandezul l-a felicitat imediat pe interlocutorul său pentru picturile pe care i le văzuse în prăvălia lui Tanguy. Au plecat împreună şi van Gogh şi-a dus noua cunoştinţă în *rue* Lepic, unde au făcut schimb de tablouri în cinstea primei lor întîlniri[58]. Apoi s-au văzut frecvent şi chiar au lucrat împreună într-un mic atelier construit de Bernard în grădina casei părinteşti de la Asnières, nu departe de insula La Grande Jatte. Însă, după o ceartă cu tatăl lui Bernard care nu avea nici o încredere în

chemarea fiului său pentru artă, van Gogh a preferat să nu mai meargă pe la ei, deşi a păstrat intactă prietenia lui cu tînărul pictor. Aşa cum făcuse uneori cu Signac, van Gogh lucra deseori alături de Bernard pe malul Senei, la Asnières. Francezul a fost atît de uimit de ardoarea prietenului său încît, mai tîrziu, a scris: „L-am văzut mergînd pe jos kilometri întregi sub un soare necruţător numai ca să picteze un motiv care-i plăcea; nu se cruţă defel. Ploaie, vînt, zăpadă, nu-i pasă de nimic. Se apucă de lucru la orice oră din zi sau din noapte, pentru a picta fie un cer înstelat, fie un soare la amiază"[58a].

Bernard era mai înclinat spre meditaţie decît alţi artişti întîlniţi de van Gogh la Paris. Îl interesau toate curentele noi, citea fără încetare, ţinea un jurnal, scria poezii şi medita asupra teoriilor filosofice şi artistice. El oferea un amestec ciudat de autocritică sinceră şi siguranţă de sine, în care se contopeau pasiunea susţinută pentru logică şi adevăr cu entuziasmul juvenil şi chiar cu aroganţa. Îi plăcea să analizeze lucrările altor pictori, înaintaşi sau contemporani, ca să le scoată în evidenţă componentele şi să poată astfel face experienţe cu diferite elemente ale lor: culoare, linie, compoziţie, clarobscur, luciu, tuşă. Extrem de inteligent, stăpînit de o nevoie constantă de a crea, ce se hrănea din multe surse şi totuşi destul de echilibrat pentru a le asimila fără a se lăsa dominat de ele, Bernard l-a impresionat fără îndoială pe van Gogh prin cunoştinţele şi sobrietatea sa, cu totul neobişnuite la un tînăr de numai nouăsprezece ani. La rîndul său, Bernard s-a ataşat foarte mult de prietenul său mai vîrstnic, primul care a exprimat o opinie favorabilă despre pictura lui şi care l-a luat în serios. Ceea ce nu l-a împiedicat însă pe van Gogh să-l prevină pe Bernard asupra pericolului de a deveni sectar şi de a gîndi îngust, căci el recunoscuse în absolutismul orb al tînărului pictor şi în rapiditatea cu care acesta îşi spunea şi plăcerile şi neplăcerile o lipsă a experienţei de viaţă. „Continui să cred — îi scria van Gogh — că-ţi vei da

seama că în ateliere nu numai că nu înveţi mare lucru despre pictură, dar că înveţi şi mai puţin încă despre tehnica vieţii, şi că trebuie să înveţi şi a trăi şi a picta fără a recurge la vechile înşelătorii şi iluzii de optică ale şmecherilor". De asemenea îi atrăgea atenţia lui Bernard că „e mai bine să priveşti lucrurile îndelung şi să fii sigur înainte de a le judeca în mod categoric"[59].

Van Gogh asista cu părere de rău la certurile pe care Bernard le provoca mereu cu Gauguin (acesta din urmă fusese atît de neprietenos la Pont-Aven) şi scuza caracterul prietenului său faţă de Theo: „Cîteodată se poartă prosteşte şi este arţăgos, dar eu nu am nici un drept să-i reproşez tocmai asta cînd eu însumi cunosc aceleaşi tulburări nervoase şi ştiu că el nu mi-ar reproşa-o niciodată . . ."[60].

Discuţiile lui Bernard cu van Gogh despre artă găseau un material amplu în expoziţiile deschise la Paris în primăvara lui 1887. În cadrul unei noi Expoziţii internaţionale, găzduită în galeriile Petit, Renoir expunea o compoziţie mare, *Femei scăldîndu-se* (*Les Baigneuses*), pentru care îi pozase Suzanne Valadon. Renoir trudise cîţiva ani la acest tablou ce însemna încununarea eforturilor sale de a se elibera de impresionism şi de a restabili o legătură cu secolul al optsprezecelea. Încercarea sa de a găsi o soluţie pentru a realiza armonia liniilor, simplitatea, execuţia netedă şi culorile reci a fost extrem de fructuoasă, deşi anumiţi artişti şi critici nu şi-au ascuns dezaprobarea faţă de ea. Van Gogh admira totuşi „linia clară, pură" a lui Renoir, ce reprezenta desprinderea lui conştientă de impresionism. Însă Renoir nu a continuat eforturile în această direcţie. Într-un mare tablou pictat în 1885 şi care înfăţişa un nud şezînd, el renunţa la conturarea precisă a trupului şi la redarea exactă a faldurilor cearşafului în favoarea peisajului din planul doi, executat cu multă energie. Ceva mai tîrziu, în 1888, Renoir a părăsit complet pensulaţia netedă, ce amintea de Ingres, şi s-a întors la tehnica vibrantă a tuşelor mici, folosită de el înainte. Tabloul său

Scanned with OKEN Scanner

Sena la Bougival aduce o noutate: culorile reținute de pînă atunci sînt înlocuite cu altele mai intense, purpuriu suculent și albastru profund, ca și cum libertatea sa abia cîștigată ar fi cerut accente mai viguroase.

Printre cei care au formulat obiecții la tabloul lui Renoir cu femeile scăldîndu-se a fost și Pissarro; el susținea că insistența asupra desenului exact avea drept urmare o lipsă de unitate ce făcea ca siluetele să apară „detașate una de alta". Pissarro însuși era prezent în expoziția de la Petit cu cîteva din tablourile sale poantiliste mai recente, figurînd pentru prima dată într-o expoziție alături de foștii lui prieteni, Renoir, Monet și Sisley. Era fericit să constate, prin comparație, că tehnica divizionistă dădea picturilor lui o luminozitate mai mare decît realizau cei-lalți, ale căror execuții Pissarro le considera „incoerente". Printre cei prezenți cu lucrări în expoziție mai erau Berthe Morisot, Whistler, Puvis de Chavannes și Rodin. „Seurat, Signac, Fénéon și gașca de tineri prieteni ai noștri nu apreciază decît pînzele mele și puțin pe ale d-nei Morisot" — îi scria Pissarro fiului său, Lucien, adăugînd: „Bineînțeles, doar e vorba de lupta noastră comună. Dar Seurat, care e mai rece, mai logic și mai moderat, nu ezită nici o clipă să declare că am ales drumul cel mai bun și că vechii impresioniști sînt mult mai în urmă decît odinioară"[61].

Tot atunci a avut loc la Paris și o expoziție Millet, ceea ce i-a oferit lui van Gogh prilejul de a studia operele unui artist pe care îl venera. Acum, cînd Millet era mort, lumea îi vizita în număr mare expoziția, întrecîndu-se în a-și exprima sentimentele cu mai multă emoție. Faptul că 500 000 de franci pentru *L'Angélus* fuseseră de curînd refuzați nu este cu totul străin de acel val de admirație sentimentală[62]. Privindu-l pe Millet cu alți ochi, van Gogh descoperea că nu e foarte colorat, că unele din tablourile sale sînt dominate de cenușiu. Aceasta n-a micșorat considerația lui pentru Millet, cu atît mai mult cu cît admira imaginea țăranilor simpli ai lui Millet

şi exactitatea plină de poezie cu care erau redate gesturile lor caracteristice. Mai tîrziu, van Gogh îşi sfătuia sora: „Sper că te vei duce deseori la Musée du Luxembourg şi că vei merge să vezi picturile moderne de la Luvru, astfel încît să-ţi dai seama cine e un Millet, un Jules Breton, un Daubigny, un Corot. La restul poţi nici să nu te uiţi, cu excepţia lui Delacroix. Deşi acum se lucrează într-o manieră diferită, opera lui Delacroix, a lui Millet, a lui Corot rămîn şi schimbările nu le afectează"[63].

Mai controversată decît retrospectiva Millet, mai importantă dar şi mai neobservată, a fost noua expoziţie a Independenţilor. Redon era din nou prezent, însă van Gogh nu a fost în stare să împărtăşească entuziasmul lui Bernard pentru el. Pentru van Gogh, ca şi pentru mulţi alţii, tablourile semnate de Seurat şi de prietenii acestuia constituiau o dată în plus centrul de atracţie în cadrul grupului Independenţilor. Faptul că el îi aprecia pe aceşti artişti a dus la discuţii aprinse cu Bernard care, plin de dispreţ, le respingea teoriile şi nici nu-şi dădea osteneala să le privească lucrările. Afirmaţia lui Bernard că nu ar expune alături de Seurat şi Signac îl înfuria pe van Gogh. Problema nu avea doar o importanţă teoretică pentru el, ci implicaţii practice, deoarece îl preocupa ideea de a strînge tablourile cîtorva prieteni ai săi şi de a le expune oriunde s-ar ivi prilejul.

Deşi, curios lucru, van Gogh n-a trimis nimic la Salonul Independenţilor din 1887 (avea să figureze în această expoziţie pentru prima dată în 1888, *după ce* părăsise Parisul), el spera să găsească o cafenea unde să-şi expună picturile. În cele din urmă, a reuşit ca, împreună cu Anquetin, Bernard şi Lautrec, să-şi prezinte un număr de tablouri într-un cabaret, *Le Tambourin*, proprietatea unui fost model al său, La Ségatori. *Le Tambourin*, situat pe *boulevard de* Clichy, era frecventat de mulţi scriitori şi pictori şi tot aici putea fi întîlnit Ernest Hoschedé, un prieten al lui Manet, Renoir şi Monet şi susţinător

Scanned with OKEN Scanner

înfocat al Independenților, care, printre falimente și vînzări judiciare, colecționa tablouri impresioniste. Se credea că van Gogh era amantul lui La Ségatori, o italiancă ce-și păstra încă frumusețea. Ce se știe este că, după o ceartă cu ea, Vincent i-a scris fratelui său: „Tot mai țin la ea și sper că nici ea n-a încetat să țină la mine"[64]. Ca urmare, pictorul și-a încărcat pînzele de la *Le Tambourin* într-o roabă și a plecat. Umbla zvonul că fusese înlocuit în favorurile doamnei La Ségatori de cineva „du milieu"; van Gogh însuși a dat toată vina pe lipsa de înțelegere a prietenilor ei, deoarece pe ea n-o considera „nici liberă, nici propria ei stăpînă"[64].

Ambiția lui van Gogh era de a-și grupa cît mai mulți prieteni în acțiuni asemănătoare celei de la *Tambourin*, sfîrșită atît de trist: iar dacă Gauguin nu a participat la ea, faptul s-a datorat plecării lui din Paris, în aprilie 1887, împreună cu Charles Laval, în direcția Panama și de acolo mai departe, spre Martinica, unde spera să-și satisfacă dorul de aventură, de peisaje noi, de culori tropicale și de traiul primitiv al băștinașilor. Înainte de a pleca, totuși, Gauguin a participat la o altă expoziție organizată de van Gogh într-o sală imensă, luminată cu lumină de zi, în punctul numit La Fourche, de la întretăierea celor două artere *avenue de* Clichy și *avenue de* Saint-Ouen, și unde se afla un restaurant popular cu prețuri modeste. Iată relatarea evenimentului, făcută mai tîrziu de Bernard:

„Vincent van Gogh organizase un gen de expoziție de impresionism. Sala era imensă și oferea o suprafață pe care se puteau agăța peste trei mii de tablouri. Vincent a cerut atunci ajutor și i s-au alăturat Louis Anquetin, Koning și Emile Bernard. [Nici o referire la participarea lui Gauguin.] Obișnuiții locului au fost oarecum speriați de acea expoziție apărută peste noapte (ce-i drept, neașteptată în acel loc; dar luai ce găseai și nu era mai bine chiar și atît decît nimic?). Dar insensibili cum erau și la bine și la rău, au tolerat-o și au continuat să-și ia masa, nu fără a fi

însă derutaţi de aspectul rebarbativ al picturilor şi al pictorilor. Un număr de artişti, dintre care citez la întîmplare pe Pissarro, Gauguin, Guillaumin, Seurat etc., au trecut pe acolo şi au fost şi cîţiva negustori dispuşi, la vremea aceea, să acorde atenţie pictorilor revoluţionari, drept care au şi cumpărat cîteva tablouri; printre ei, dl. Georges Thomas... În expoziţie, Vincent îşi etala toată amploarea temperamentului său viguros. Se putea deja ghici stilul, voinţa, îndrăzneala ultimelor lui producţii: în portretul lui *Père Tanguy*, de o jovialitate atît de încîntătoare, în imaginea uzinelor de la Clichy, care miroseau a cărbune şi a gaz, şi în peisajele însorite de la Asnières. Ceea ce te frapa în aceste tablouri era intensitatea trăirilor şi, chiar dacă, pe alocuri, o anumită grabă în execuţie trăda activitatea febrilă a creierului, simţeai totuşi că se sprijină solid pe logică şi pe cunoaştere. Avînd vreo sută de pînze pe pereţi, Vincent era cel care dădea impresia generală a sălii şi această impresie era de veselie, de vibraţie, de armonie"[58a].

Van Gogh s-a simţit foarte mîndru cînd Bernard a reuşit, cu această ocazie, să vîndă primul său tablou, iar Anquetin şi-a găsit la rîndul lui un cumpărător. În ce-l priveşte pe iniţiatorul întregii acţiuni, acesta nu a schimbat decît un tablou cu Gauguin. El ar fi dorit să obţină şi cîteva pînze de Signac pentru expoziţia lor, dar s-a lovit de împotrivirea obstinată a lui Bernard şi, evident, de a lui Gauguin. Tot aici, în restaurantul ce găzduia expoziţia, Seurat a discutat pentru prima dată cu van Gogh[65]. Însă relaţiile dintre ei nu aveau să devină mai strînse.

Împreună cu Seurat şi Signac, van Gogh a profitat de o ofertă pe care le-a făcut-o Antoine de a-şi expune desenele şi picturile în foaierul de la *Théâtre Libre*, ce fusese recent inaugurat în *rue* Pigalle. Antoine, care îşi dedicase teatrul dramei realiste, îl informa pe prietenul lui Zola, Paul Alexis: „Am şaizeci sau optzeci de metri pătraţi de pereţi în sala de repetiţii pe care trebuie să-i decorez. M-am gîndit şi la ceilalţi tineri, cei care

Scanned with OKEN Scanner

pictează sau sculptează uneori niște minuni și apoi le păstrează prin poduri... La mine or să atîrne ce au gata și, cum voi avea un du-te-vino de lume bună, va fi o expoziție modestă, dar poate utilă. Gîndiți-vă numai că am deja pe lista de abonamente cîțiva prinți și milionari. Va fi de ajuns ca un colț de tablou să le sară în ochi și pe loc îl și cumpără... Nu-i așa că ideea e bună?... De rame nu e nevoie, vreau să păstrez în acest așezămînt social care este *Le Théâtre Libre* un caracter pur artistic și deloc burghez"[66]. Dar se pare că nici un prinț sau milionar nu a fost ispitit de lucrările expuse la *Théâtre Libre*.

Van Gogh a frecventat probabil întîlnirile din foaier unde, în fiecare seară, Antoine își invita prietenii împreună cu scriitori și artiști și unde apărea uneori Edmond de Goncourt, pentru care pictorul nutrea o adevărată veneratie. Mai tîrziu, se pare că el a participat la o expoziție organizată în birourile publicației *La Revue Indépendante*, unde adeseori Fénéon prezenta lucrări ale lui Seurat și ale asociaților acestuia, precum și ale altor pictori avangardiști. Gauguin a refuzat invitația de a participa, deoarece nu voia să fie luat drept un începător care își expune pînzele acolo unde expuseseră mai înainte Signac și Dubois-Pillet. Și nici n-a fost de acord cu faptul că Guillaumin acceptase această ofertă. Van Gogh era profund decepționat de lipsa de generozitate pe care o remarca în jurul lui, cu atît mai mult cu cît el însuși era capabil să admire lucrări ale unor artiști despre care știa că n-ar fi avut decît dispreț pentru ale sale. „Între artiști — explica el mai tîrziu — nu există întotdeauna o tendință *suficientă* de a fi prietenoși. Ei sau exagerează calitățile oamenilor sau le neglijează prea mult. Sînt înclinat să cred totuși că dreptatea este mai stabilă decît pare. Ar trebui să poți rîde cîteodată și să te veselești puțin, sau chiar mai mult"[67].

În timp ce se plîngea sorei sale că la Paris pierduse „plăcerea de a mai rîde", el se străduia să nu se lase influențat în aprecieri de rivalitățile

Scanned with OKEN Scanner

dintre prietenii lui şi să-i judece numai după meritele lor artistice. În decurs de un an de la venirea sa în Paris, făcuse cunoştinţă cu Lautrec şi Anquetin, Camille şi Lucien Pissarro, Guillaumin şi Gauguin, Bernard, Signac, Seurat, Angrand şi mulţi alţii, printre care Schuffenecker, Vignon şi, probabil, Degas şi Monet. Discuţiile avute cu aceştia îl ajutaseră să-şi clarifice propriile gînduri. Studiul picturii lor şi a lui Cézanne, Monticelli, Delacroix, Millet, a stampelor japoneze, contribuise la evoluţia sa. Influenţele deseori contrastante apar mai mult sau mai puţin evident în tablourile pariziene ale lui van Gogh, în care se observă diferenţe mari atît în execuţie cît şi în cromatică: tuşele mici sau punctele alternează cu tuşe ample, viguroase, peliculele fine de culoare cu straturi bogate de pigment, accentul pus pe linie şi perspectivă cu insistenţa asupra maselor mari, culorile vii cu cele estompate, compoziţiile monocrome cu studiile de culori complementare, schiţele impresioniste cu picturile robuste, influenţate de stampele japoneze, ca în portretul unei femei bănuită a fi La Ségatori. Dar fără excepţie sînt prezente în pictura lui o vehemenţă şi o tendinţă spre exagerare ce-i sînt caracteristice. Ca şi cum după fiecare nouă experienţă sau observare a operei altor pictori, van Gogh ar fi încercat să traducă în limbajul său propriu ceea ce îl impresionase mai mult la ei. Cu toate acestea, dorinţa lui nu era de a imita, ci mai degrabă de a dobîndi tot ce ofereau ceilalţi.

Şi totuşi, în ciuda elementelor noi care apar în tablourile lui pariziene, van Gogh îi scria sorei sale, Wil, în toamna lui 1887: „Ceea ce cred eu despre munca mea este că tabloul cu *Ţărani mîncînd cartofi*, pictat la Nuenen, este pînă la urmă cel mai bun lucru pe care l-am realizat. Numai că de atunci încoace n-am avut prilejul să găsesc modele, în schimb am avut prilejul să studiez problema culorilor şi, cînd voi găsi din nou modele pentru prezenţele umane, atunci sper să demonstrez că sînt în căutare de altceva decît mici peisaje cu verdeaţă sau flori. Anul trecut abia

dacă am pictat și altceva decît flori, ca să mă obișnuiesc și cu alte culori decît griul, și anume cu rozul, cu verdele cald sau tare, cu albastrul palid, cu purpuriul, galbenul, oranjul, roșul minunat. Și, cînd am pictat peisaje la Asnières vara asta, am văzut mai multă culoare în ele decît înainte. Acum încerc portrete și trebuie să spun că nu pictez mai prost din cauza asta."[68]

Deși omitea să menționeze stampele japoneze, pe care le descoperise prima dată la Nuenen și apoi le studiase mai atent la Paris, acestea au contribuit în mare măsură la formarea noului vocabular artistic al lui van Gogh. El a organizat chiar o expoziție de stampe japoneze la *Tambourin*, în timpul legăturii sale nefericite cu La Ségatori, și a petrecut multe ceasuri la galeria Bing, care era specializată în artă orientală și unde putea vedea mii de stampe și desene. I se permitea să exploreze toată clădirea, din pivniță pînă în pod, iar entuziasmul lui nu mai cunoștea limite. Și-a cumpărat cîte stampe și-a putut permite, sfătuindu-și toate cunoștințele să facă la fel. În special Anquetin și Bernard erau profund impresionați de arta japoneză; împărtășeau admirația lui van Gogh pentru Hokusai și schimbau stampe cu el. Și Gauguin era deosebit de interesat de stampele japoneze (deși interesul său fusese probabil trezit de către Degas și impresioniști înainte să-l întîlnească pe van Gogh). Preocuparea pentru imaginile exotice n-a întîrziat să se manifeste în lucrările acestor artiști. Curînd, van Gogh și-a decorat camera cu noile achiziții. De asemenea a plasat cîteva stampe japoneze ca fundal în două din portretele lui *père* Tanguy, pictate, poate, în *rue* Lepic, ca și în portretul unei femei de la *Tambourin*. A copiat chiar cîteva din aceste stampe, dar în copiile sale a combinat, ca întotdeauna, fidelitatea față de original cu o mare libertate de expresie și cu insistența pe elementele care lui i se păreau esențiale[68a]. În acea vreme, Fénéon, prietenul lui Seurat, intenționa să scrie o carte despre arta japoneză, însă, în cele din urmă, proiectul a fost abandonat.

Scanned with OKEN Scanner

Acum, cînd cunoştea mai bine lumea artiştilor parizieni, discuţiile lui Vincent cu Theo reveneau tot mai insistent la problema relaţiei dintre un negustor de artă şi pictorii săi. Mai tîrziu, van Gogh îi spunea lui Gauguin că, în absenţa lui, „discuţiile căpătaseră o amploare şi mai mare — datorită lui Guillaumin, celor doi Pissarro, lui Seurat... Aceste discuţii se refereau adeseori la ceea ce ne este atît de scump fratelui meu şi mie: anume, ce măsuri ar trebui luate pentru a asigura existenţa materială a artiştilor şi mijloacele lor de muncă (pînză, culori) şi pentru a asigura pictorilor în mod direct partea ce li se cuvine din preţul pe care, în ziua de azi, picturile lor îl capătă abia multă vreme după ce au încetat de a mai fi proprietatea artistului“[69].

Ceea ce îl demoraliza pe van Gogh nu era atît lipsa de aprecieri despre propria lui operă, cît faptul că oameni ca Pissarro, Guillaumin şi Gauguin trebuiau să lupte neîncetat cu greutăţi care le compromiteau şi chiar le paralizau eforturile creatoare. El încerca din răsputeri să-şi convingă fratele că singura soluţie ar fi fost ca Theo să-i părăsească definitiv pe Boussod & Valadon şi să devină negustor de artă independent. Însă, întrucît cei doi fraţi visau să asigure un venit regulat unui număr de artişti prin achiziţionarea în totalitate a tablourilor acestora, iniţiativa lor nu se dovedea uşor de realizat, cu atît mai puţin cu cît, după doisprezece ani de cînd urma o acţiune similară, Durand-Ruel avea de luptat cu aceleaşi dificultăţi. O licitaţie organizată în mai 1887 la New York de Durand-Ruel se soldase cu rezultate modeste. După cum relatează „New York Times“, „au fost prezenţi puţini cumpărători, iar licitarea a fost uneori cam înceată. Preţurile obţinute au fost în cea mai mare parte scăzute“. Numai tablourile lui Monet au obţinut peste $ 1 000 fiecare; la Renoir s-a ajuns pînă la $ 675, iar un pastel de Degas intitulat *La curse* s-a vîndut cu 400 dolari. Nici un tablou de Sisley sau Pissarro n-a atins limita de 200 dolari. Mai multe pînze au trebuit să fie retrase[70].

Scanned with OKEN Scanner

Din cauza recentei crize, a atitudinii amenințătoare a lui Bismarck și, pe deasupra, din cauza propriei lui lipse de capital, Theo a preferat să nu se lanseze într-o asemenea aventură și să rămînă mai departe ca angajat la Boussod & Valadon, chiar dacă nu era de acord cu vederile lor. Deși impetuosul său frate dezaproba compromisul, Theo avea măcar certitudinea că în felul acesta putea face puțin bine, fără a se îndrepta spre un faliment aproape sigur. La insistența lui Vincent, Theo a cumpărat, în iarna 1887—88, o serie de lucrări ale unor artiști mai tineri, pe care cei doi frați voiau să-i încurajeze. Îi era recunoscător lui Vincent de a fi creat în jurul lor un cerc de pictori și prieteni noi, afirmînd sincer că el n-ar fi fost în stare[71]. Pe lîngă cei pe care îi cunoscuse datorită fratelui său — printre care era, se pare, și Lautrec — Theo avea relații personale cu Puvis de Chavannes, Rodin și Sisley, pe care mergea să-i viziteze la Monet. Raporturile lui cu Redon și Degas erau deosebit de cordiale, iar acum colabora mai îndeaproape și cu Camille Pissarro, ale cărui picturi poantiliste Durand-Ruel refuza în continuare să le negocieze. Vincent nu-și ascundea satisfacția cînd, mai tîrziu, îi scria sorei sale: „Theo lucrează pentru toți impresioniștii; tuturor le-a făcut cîte un serviciu sau le-a vîndut cîte ceva și fără îndoială că va continua să facă la fel. Dar... e cu totul altceva decît la negustorii obișnuiți care nu se sinchisesc de pictori“[72].

În 1888, Theo van Gogh a reușit chiar să semneze un contract cu Monet care, înfuriat de strădaniile susținute ale lui Durand-Ruel de a forța piața americană, și-a învinuit fostul negustor că îi înstrăinează tablourile dincolo de Atlantic[73]. Monet pictase de curînd cîmpurile de lalele din Olanda, malurile Mediteranei și coastele stîncoase ale Bretaniei. Cînd a prezentat aceste picturi la Boussod & Valadon, Mallarmé l-a felicitat spunînd că se depășise pe sine, iar Fénéon l-a acuzat de o „strălucită vulgaritate“. Printre vizita-

torii expoziției s-a numărat și Guy de Maupassant.

La întoarcerea lui Gauguin din Martinica în noiembrie 1887, bolnav și fără un ban, Theo a cumpărat cîteva din tablourile și obiectele de ceramică realizate de acesta în călătoria sa. După o perioadă plină de greutăți petrecută în Panama, în timpul căreia a fost nevoit să-și cîștige banii de drum pînă în Martinica săpînd la canal, Gauguin și-a pierdut complet iluziile despre tropice și clima lor. La un moment dat, el abia a reușit să-l împiedice pe prietenul său Charles Laval să se sinucidă în timpul unei boli grave. La întoarcerea în Paris, ospitalitatea nemărginită a lui Schuffenecker i-a oferit ocazia să se refacă și să gîndească la ce avea să încerce în continuare. „Afacerile merg din ce în ce mai prost la Paris — îi scria pictorul soției sale în Danemarca. Toată lumea e de părere că războiul e singura cale de ieșire din această situație." Și adăuga cinic: „Asta se va întîmpla într-o zi; în ziua aceea vor fi mai multe goluri și lucrurile se vor simplifica pentru noi, cei care vom rămîne"[74].

De asemenea, Gauguin își informa soția că Boussod & Valadon deveniseră acum „centrul impresioniștilor" și că își punea mari speranțe în eforturile lor, pe care, de fapt, le depunea Theo van Gogh. În ianuarie 1888, acesta a organizat o mică expoziție cu cîteva lucrări de Pissarro, Guillaumin și Gauguin, unde a apărut pentru prima dată un peisaj din Martinica. Tablourile aduse de Gauguin din călătoria sa nu se deosebeau esențial de cele pe care le executase mai înainte în Bretania, cu excepția folosirii unor culori mai bogate și a unor simplificări în desen pe alocuri. Execuția și concepția lui erau încă afiliate la impresionism. Însă Fénéon a scris o cronică binevoitoare despre picturile cu care figura Gauguin în expoziție, probabil pentru a-l încuraja.

Se pare că van Gogh a fost adînc impresionat de măiestria în plină dezvoltare a lui Gauguin. El însuși începea să se simtă oarecum dezorientat

de ceea ce văzuse şi auzise la Paris. Voia o singurătate desăvîrşită în care să poată asimila mai uşor şi utiliza mai adecvat cunoştinţele sale nou dobîndite. Poate că şi planurile lui Gauguin de a se reîntoarce în Bretania să fi contribuit la dorinţa lui van Gogh de a părăsi Parisul. Încerca o nevoie tot mai mare de a se apropia din nou de natură, de a renunţa la oraş, la tensiunile şi distracţiile lui. Parisul îi sleise în cele din urmă forţele; se apucase de băutură în încercarea sa de a recăpăta vigoare, însă prevedea în acelaşi timp şi o zi cînd aveau să-l lase cu totul puterile. Deşi raporturile sale cu Theo deveniseră mai armonioase — au mers împreună la mai multe concerte de Wagner — nu reuşea să-şi învingă un anumit sentiment de neputinţă şi deprimare. Condiţiile de muncă se înrăutăţiseră şi ele, iar mai tîrziu, Theo îşi amintea că, în timp ce Vincent „vedea multe lucruri în Paris pe care ar fi dorit să le picteze, era întotdeauna privat de posibilitatea de a o face. Modelele nu voiau să-i pozeze, nu avea voie să picteze pe stradă şi, din cauza iritabilităţii lui, rezultatul era că aveau loc permanent scene care îi agravau atît de mult starea încît nu te mai puteai înţelege cu el iar Parisul însuşi îi devenise de nesuportat“[75].

Încă o dată melancolia punea stăpînire pe pictor. Era absolut necesar să schimbe din nou mediul. Se pare că Gauguin a încercat să-l ia la Pont-Aven, însă van Gogh visa să vadă tărîmuri sudice şi să fie singur, cel puţin o vreme. În februarie 1888, Gauguin pleca în Bretania în timp ce van Gogh se pregătea pentru voiajul său în Provenţa. „Îţi place pictura japoneză — îi explica el fratelui său — i-ai resimţit influenţa — toţi impresioniştii au asta în comun — atunci de ce să nu te duci în Japonia, vreau să spun în echivalentul Japoniei, în Sud? De aceea eu cred că, pînă la urmă, viitorul artei noi se află tot în Sud“[76]. Van Gogh plănuia să meargă întîi la Arles, apoi să se îndrepte spre Marsilia, unde s-ar fi simţit mai aproape de Monticelli şi Cézanne.

Theo nu s-a opus defel plecării lui Vincent. Probabil că a primit-o chiar cu satisfacţie. A acceptat să-i trimită o sumă lunară care, deşi era modestă, avea să-i acopere totuşi nevoile. Pictorul a considerat că au încheiat un fel de acord comercial în baza căruia tot ce producea el urma să devină proprietatea lui Theo. Regreta numai că Theo nu putea încheia înţelegeri asemănătoare şi cu Gauguin şi Bernard. Înainte de a pleca, van Gogh l-a rugat pe Bernard să-l ajute „să-şi aranjeze camera în aşa fel încît Theo să creadă că încă n-a plecat"[77]. Şi l-a mai invitat pe Bernard să-l viziteze în sud oricînd va fi cu putinţă.

Cu cîteva ore înainte de plecarea trenului, pe la 20 februarie 1888, van Gogh, însoţit de fratele său, a făcut prima dar şi ultima sa vizită în atelierul lui Seurat.

NOTE

1. Pentru o bună descriere a întregii situaţii, în special cu referire la artiştii americani (deşi analizează o perioadă ceva mai tîrzie), vezi H. Cahill: *Forty Years After*, „Magazine of Art", mai 1949.
2. Despre Saloanele perioadei, vezi F. Jourdain: *L'art officiel de Jules Grévy à Albert Lebrun*, „Le Point", aprilie 1949; catalogul expoziţiei: „Le Salon entre 1880 et 1900", Paris, Galerie des Beaux-Arts, aprilie-mai 1934, şi catalogul expoziţiei: „The Two Sides of the Medal", Detroit Institute of Arts, 1954.
3. Scrisoare a lui Strindberg către Gauguin, 1 februarie 1895; în J. de Rotonchamp: *Paul Gauguin*, Paris, 1920, pag. 150.
4. Despre a opta expoziţie impresionistă, vezi J. Rewald: *The History of Impressionism*, New York, 1961, pag. 521—529.
5. Despre romanul *L'Oeuvre* de Zola, vezi J. Rewald: *Paul Cézanne*, New York, 1948, cap. XVIII.
6. Vezi T. de Wyzewa: *La Revue wagnérienne*, Paris, 1934, p. 75 (pictorul era Boulanger).
7. Despre aceste dueluri, vezi J. Ajalbert: *Mémoires en vrac — au temps du Symbolisme — 1880—1890*, Paris, 1938, cap. VII şi XVI; de asemenea Ferréus: *Annuaire du duel, 1880—1889*, Paris, 1891.

Scanned with OKEN Scanner

8. Galeria lui Theo van Gogh se afla pe *boulevard* Montmartre nr. 19, clădirea principală se găsea în *place de l'Opéra* nr. 2, în timp ce editura lui Goupil se afla în *rue* Chaptal, nr. 9.
9. Scrisoare a lui V. van Gogh către sora sa Wil (Arles, iunie-iulie 1888); *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, Amsterdam, 1952—1954, vol. IV, Nr. W4, p. 150. Pentru diferitele ediții și traduceri ale scrisorilor lui van Gogh, vezi Bibliografia. Aproape toate scrisorile citate au fost traduse din nou.
10. Scrisoare a lui V. van Gogh către H. M. Levens (Paris, august-octombrie 1887); *ibid.*, vol. III, Nr. 459 a, pag. 164 (Publicată pentru prima oară de E. V. Lucas: *A Wanderer's Notebook*, „The Sunday Times", Londra, 17 februarie 1929). Scrisoare redactată în englezește.
11. Vezi O. Mirbeau: *Lettres à Claude Monet*, „Cahiers d'Aujourd'hui", nr. 9/1922, pag. 162.
12. Despre Durand-Ruel în America, vezi Memoriile lui în L. Venturi: *Les Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York, 1939, vol. II, pag. 214—217; H. Huth: *Impressionism comes to America*, „Gazette des Beaux-Arts", aprilie 1946; J. Rewald: *History of Impressionism* pag. 517, 523, 529 și în continuare.
13. Articol nesemnat în „The Churchman", 12 iunie 1886.
14. Articol nesemnat în „The New York Commercial Advertiser", 10 aprilie 1886.
15. A. S. Hartrick: *A Painter's Pilgrimage Through Fifty Years*, Cambridge, 1939, pag. 48.
16. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, Haga (sfîrșitul lui decembrie 1881); *Verzamelde Brieven*, vol. I, Nr. 166, pag. 265.
17. Articol nesemnat în „The New York Herald", 10 aprilie 1886.
18. Vezi *ibid.*, pag. 48. Mulți autori susțin că Bernard a pictat acele dungi nu pe pînza lui Cormon pentru fundal, ci pe propria lui pînză. Pictorul însuși nu oferă detalii în acest sens în amintirile sale. Dar, întrucît el relatează că van Gogh a pictat un fundal imaginar pentru studiul său din atelierul lui Cormon fără a fi dat afară, s-ar părea că versiunea lui Hartrick, potrivit căreia Bernard a stricat pînza, este cea reală.
19. Bernard, însemnări nepublicate, obținute prin amabilitatea d-lui M.-A. Bernard, Paris.
20. F. Gauzi: *Lautrec et son temps*, Paris, 1954, pag. 28—31. Bernard a notat mai tîrziu că van Gogh a rămas la Cormon „două luni și a lăsat în urmă reputația unui revoluționar îndrăcit. Făcea cîte trei studii de ședință umplîndu-se tot de pastă, reluînd fără încetare subiectul pe pînze noi, pictînd modelul pe toate fețele, în timp ce elevii jalnici care-l batjocoreau pe ascuns pierdeau cîte opt zile ca să copieze în prostie un picior". (Vezi nota 58 a).
21. Scrisoare a lui V. van Gogh către van Rappard (Nuenen, aprilie 1884) *Letters to an Artist from Vincent van Gogh*,

Scanned with OKEN Scanner

Londra, 1936, Nr. 33, pag. 141; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, Nr. R 43, pag. 110—112.

22. Bernard: *Introduction, Lettres de Vincent van Gogh à Emile Bernard*, Paris, 1911, pag. 10.
23. Scrisoare a lui A. Bonger către părinții săi (Paris 1886); *Verzamelde Brieven*, vol. III, Nr. 462 a, pag. 171.
24. A. Bonger către aceiași, Paris, 23 iunie 1886; *ibid.*, pag. 171.
25. Scrisoare a lui Theo van Gogh către mama sa (Paris, vara lui 1886); vezi Introducerea la *Verzamelde Brieven*, vol. I, pag. XXXVII—XXXVIII.
26. Scrisoare a lui V. van Gogh și A. Bonger către Theo van Gogh, Paris (august-octombrie 1886); *Verzamelde Brieven*, vol. III, Nr. 460 a, pag. 165—166.
27. Scrisoare a lui V. van Gogh către John Russell (Arles, aprilie 1888); vezi J. Tannhauser, „L'Amour de l'Art" și „Burlington Magazine", septembrie 1938; *Verzamelde Brieven*, vol. III, Nr. 477 a, pag. 198. Scrisoare scrisă în englezește.
28. Vezi T. J. Honeyman: *Van Gogh, A Link with Glasgow*, „The Scottish Art Review", vol. II, 2/1948.
29. Gauzi citat de G. Coquiot: *Lautrec*, Paris, 1921, pag. 23.
30. S. Valadon citată de F. Fels: *Utrillo*, Paris, 1930.
31. Vezi J. E. S. Jeanès: *D'après nature*, Geneva-Besançon, 1946, pag. 18 și 35. Despre Anquetin vezi W. Rothenstein: *Men and Memories, Recollections, 1872—1900*, vol. I, New York, 1931, Pag. 64; Bernard: *Louis Anquetin*, „La Rénovation Esthétique", septembrie 1905 și „Gazette des Beaux-Arts", februarie 1934; E. Dujardin: *Le cloisonnisme*, „La Revue Indépendante", 19 mai 1888, și catalogul expoziției: „Eugène Carrière et le Symbolisme", Paris, Orangerie, decembrie 1949—ianuarie 1950, p. 93. De asemenea: R. H. Sherard: *Louis Anquetin, Painter*, „The Art Journal", 1899, pag. 89.
32. Signac, jurnal, 24 mai 1897; vezi extrasele din jurnalul nepublicat al lui Paul Signac, „Gazette des Beaux-Arts", aprilie 1952.
33. Vezi J. Desclozeaux: *Les Artistes Indépendants*, „La Cravache", 8 iunie 1888. Despre Independenți vezi în special G. Coquiot: *Les Indépendants (1884—1920)*, Paris, nedatat, și Coquiot: *Seurat*, Paris, 1924, pag. 139—149.
34. Informație primită prin amabilitatea Ing. V. W. van Gogh, Laren, care mai păstrează încă aceste ghemotoace de lînă.
35. Scrisoare a lui Theo van Gogh către fratele său, Paris, 5 septembrie 1889; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, Nr. T 16, pag. 274.
36. Informație primită prin amabilitatea regretatului Lucien Pissarro, Londra. Se pare că Pissarro ar fi afirmat ulterior că a simțit că van Gogh „sau va înnebuni sau ne va lăsa pe toți în urmă. Dar nu știam că le va face pe amîndouă". Vezi M. Osborn: *Der bunte Spiegel*, New York, 1945, pag. 37.

Scanned with OKEN Scanner

37. Scrisoare a lui Pissarro către Durand-Ruel, 6 noiembrie 1886; vezi L. Venturi, *op. cit.*, vol. II, pag. 24.
38. Vezi Coquiot: *Vincent van Gogh*, Paris, 1923, pag. 136—137.
39. Pasajul anterior este citat aproape literal după diferite pasaje din Hartrick, *op. cit.*, pag. 40, 47 și 45.
40. Scrisoare a lui V. van Gogh către van Rappard (septembrie 1885); *op. cit.*, Nr. 58, pag. 216; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, Nr. R 57, pag. 135.
41. V. van Gogh către același. Etten, 2 noiembrie 1881; *ibid.*, Nr. 3, pag. 13; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, Nr. R 3 pag. 18.
42. Scrisoare a lui Bernard către părinții săi, Pont-Aven, 19 august 1886, *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, 1946, pag. 94, notă de subsol.
43. Vezi scrisorile lui Gauguin către soția sa, Pont-Aven, sfîrșitul lui iunie și iulie 1886; *ibid.*, Nr. XLI—XLII, pag. 91—94.
44. Francezul nu a fost identificat decît după inițiala sa: P., vezi Hartrick, *op. cit.*, pag. 30.
45. Vezi Hartrick, *ibid.*, pag. 31—33.
46. Scrisoare a lui Gauguin către Signac (Paris, iunie-iulie 1886); document nepublicat; obținut prin amabilitatea d-nei Ginette Signac, Paris.
47. Vezi scrisoarea lui Pissarro către fiul său, 3 decembrie 1886; Camille Pissarro: *Letters to his Son Lucien*, New York, 1943, pag. 82.
48. Scrisoare a lui van Gogh către Bernard (Arles, sfîrșitul lui iulie 1888); *Letters to Emile Bernard*, Londra-New York, 1938, Nr. 11, pag. 57; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, Nr. B 11, pag. 215.
49. Scrisoare a lui Theo van Gogh către sora sa (Paris 1886—87); vezi Introducerea la *Verzamelde Brieven*, vol. I, pag. XXXVIII. Despre raporturile dintre cei doi frați, vezi: C. Mauron: *Vincent et Théo van Gogh, une symbiose*, Amsterdam, Instituut voor moderne Kunst, Nr. 1, 1953.
50. Theo van Gogh către aceeași; *ibid.*, pag. XXXVIII—XXXIX.
51. Scrisoare a lui V. van Gogh către sora sa Wil, Paris (vara sau toamna lui 1887); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, Nr. W 1, pag. 144.
52. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Cuesmes), iulie 1880; *Verzamelde Brieven*, vol. I, Nr. 133, pag. 195.
53. Despre Tanguy, vezi: C. Waern: *Some Notes on French Impressionism*, „Atlantic Monthly", aprilie 1892; O. Mirbeau: *Julien Tanguy*, „Le Journal", februarie 1894, publicat apoi în *Des Artistes*, Paris, 1922, vol. I, pag. 181—186; E. Bernard: *Julien Tanguy*, „Mercure de France", 16 decembrie 1908; G. Lesaulx: *Tanguy*,: „Le Mémorial Artistique", 7 februarie 1894; H. Schlittgen: *Erinnerungen*, München, 1926, pag. 250—252; T. Duret: *Van Gogh*, Paris, 1919, cap. IV; W. Verkade: *Le tourment de Dieu*, Paris, 1923, pag. 87; M. Dormoy: *Tanguy*,

Scanned with OKEN Scanner

„Kunst und Künstler", august 1931; A. de Goaziou: *Le „Père Tanguy"*, Paris, 1951; H. Perruchot: *Le Père Tanguy*, „L'Oeil", 15 iunie 1955; și Rewald: *History of Impressionism*, pag. 301 și 556—558.

54. Vezi Bernard: *Julien Tanguy*, *op. cit.*

55. Despre colecția lui Theo van Gogh, vezi catalogul expoziției: „De verzameling van Theo van Gogh", Stedelijk Museum, Amsterdam, 1953 (colecția mai cuprindea și alte lucrări, necuprinse în listă); V. W. van Gogh: *Theo van Gogh without Vincent*, „Art News", octombrie 1953. Despre schimbul proiectat cu Angrand vezi Coquiot: *Vincent van Gogh*, pag. 149.

56. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, august 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, Nr. 258, pag. 290. Van Gogh îi mai scria fratelui său în legătură cu Seurat: „De multe ori mă gîndesc la metoda lui, deși n-o urmez deloc, însă el se dovedește a fi un colorist original și la fel Signac, deși într-o măsură diferită; poantiliștii au descoperit ceva nou și îmi plac mult la urma urmelor". (Arles, septembrie 1888); *ibid.*, Nr. 539, pag. 312.

57. Scrisoare a lui Signac către Coquiot; vezi Coquiot: *Vincent van Gogh*, pag. 140.

58. Vezi Bernard: *Introduction*, *Lettres à Bernard*, *op. cit.*, pag. 16.

58a E. Bernard, extras dintr-un manuscris nepublicat despre Vincent van Gogh (1889), găsit printre hîrtiile prietenului său Aurier (prin amabilitatea d-lui Jacques Williame, Châteauroux). Textul era destinat să fie un mic articol ce urma să apară într-unul din periodicele editate de Aurier sau o simplă sursă de informație pentru studiul despre van Gogh pe care Aurier îl pregătea în 1889 pentru „Mercure de France"; vezi cap. VII al acestei cărți.

59. Scrisoare a lui van Gogh către Bernard (Paris, vara lui 1887); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, Nr. B 1, pag. 191 și *op. cit.*, Nr. 1, pag. 19.

60. Scrisoare a lui van Gogh către fratele său (Arles, septembrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, Nr. 539, pag. 312.

61. Scrisoare a lui Pissarro către fiul său Lucien, 14 și 15 mai 1887; *op. cit.*, pag. 107—110. Vezi și Fénéon: *Quelques Impressionnistes*, „La Cravache", 2 iunie 1888, reprodus în Fénéon: *Oeuvres*, Paris, 1948, pag. 137—140.

62. Vezi scrisoarea lui Pissarro către același din 16 mai 1887; *op. cit.*, pag. 110.

63. Scrisoare a lui V. van Gogh către sora sa Wil (Arles a doua jumătate a lui august 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, Nr. W 6, pag. 157—158.

64. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Paris, vara lui 1887); *Verzamelde Brieven*, vol. III, Nr. 462, pag. 170; *ibid.*, Nr. 461, pag. 167—169. Despre van Gogh și La Ségatori vezi și Gauguin: *Avant et Après*, Paris 1923, pag. 177—178.

Scanned with OKEN Scanner

65. Vezi scrisoarea lui Seurat către Beaubourg, 28 august (1890); reprodusă în R. Rey: *La Renaissance du sentiment classique*, Paris 1932, op. pag. 132.
66. Scrisoare a lui Antoine către Alexis, 1887; vezi D. Le Blond-Zola: *Paul Alexis*, „L'Ordre", 2 martie 1939. Despre Antoine, vezi M. Rousson: *André Antoine*, Paris, 1954.
67. Scrisoare a lui V. van Gogh către sora sa Wil (Saint-Rémy, mijlocul lui februarie 1890); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, Nr. W 20, pag. 180.
68. V. van Gogh către aceeaşi (Paris, vara-toamna lui 1887); *ibid.*, Nr. W 1, pag. 145.
68a Despre van Gogh şi stampele japoneze, vezi M. E. Tralbaut: *Van Gogh's Japanisme*, „Mededelingen van de Dienst voor Schone Kunsten der gemeente' s-Gravenhage", 1954, Nr. 1—2. M. de Sablonière: *Vincent van Gogh*, Amsterdam-Anvers, nedatat, pag. 61, stabileşte că van Gogh cunoştea gravurile japoneze încă de la Nuenen.
69. Scrisoare a lui van Gogh către Gauguin (Arles, septembrie-octombrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, Nr. 553 a, pag. 343.
70. Vezi „New York Times", 6 şi 7 mai 1887 şi catalogul licitaţiei „The Durand-Ruel Collection of French Paintings", Moore's Art Galleries, 290 Fifth Avenue, vînzare în zilele de 5 şi 6 mai 1887.
71. Vezi scrisoarea lui Theo van Gogh către fratele său, Paris, 27 octombrie 1888; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, Nr. T 3, pag. 261.
72. V. van Gogh către sora sa, Wil (Arles, iunie-iulie 1888); *ibid.*, Nr. W 4, pag. 155.
73. Vezi scrisorile lui Monet către Durand-Ruel în Venturi, *op. cit.*, vol. I, pag. 306—315.
74. Scrisoare a lui Gauguin către soţia sa, Paris, 24 noiembrie 1887; *op. cit.*, Nr. LVIII, pag. 118.
75. Scrisoare a lui Theo van Gogh către logodnica sa, Johanna Bonger (aprilie 1889); vezi Introducerea la *Verzamelde Brieven*, vol. I, pag. XLV.
76. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, iunie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, Nr. 500, pag. 237.
77. Vezi amintirile lui Bernard în: Introducere la *Lettres à Bernard*, *op. cit.*, pag. 12.

Scanned with OKEN Scanner

II.

1886–1890

SEURAT ŞI PRIETENII SĂI

Georges Seurat era un om plin de ciudăţenii, mîndru, aproape arogant uneori, care îşi surprindea chiar şi prietenii cei mai buni cu mania sa pentru secrete. Aceştia însă — şi van Gogh s-a numărat printre ei — recunoşteau în Seurat pe şeful noii generaţii de pictori. Seurat îşi dădea foarte bine seama că era privit ca un călăuzitor şi accepta acest rol ca pe o consecinţă firească a inteligenţei şi eforturilor sale. Ţinea foarte mult să i se recunoască descoperirile şi contribuţiile; nimic nu-l ofensa mai tare decît să nu fie apreciat atunci cînd merita. Se dedica neobosit urmăririi unui ţel de care se apropia cu fiecare nouă lucrare. Acesta consta în a depăşi impresionismul şi a aplica în arta sa rezultatele cercetării ştiinţifice din domeniul fizicii; însă recunoştea fără ezitări că ţelul său mai era şi de a „găsi ceva nou, o pictură a sa proprie".

Începutul carierei lui Seurat nu fusese mult deosebit de al altor tineri pictori din acea epocă. După ce a urmat o şcoală municipală de artă din Paris, unde a învăţat doar să copieze mulajele de ghips prăfuite, în 1878, la vîrsta de optsprezece ani, a intrat la *Ecole des Beaux-Arts* şi timp de doi ani a frecventat cursul lui Henri Lehmann, fost elev al lui Ingres. Fiind silitor şi organizat din fire, dar fără a străluci, Seurat a început să-şi cultive curiozitatea înnăscută şi atracţia pentru dificil prin lecturi vaste. În felul acesta, a fost în stare să reziste asaltului concepţiilor academice ce s-au dovedit fatale pentru

colegii lui de clasă, printre care și prietenul său, Aman-Jean.

Seurat avea o mare veneraţie pentru fraţii Goncourt şi găsise material suplimentar de meditaţie în preceptele şi lucrările lui Delacroix, din care îşi va lua note amănunţite, în ideile lui Corot[1], în picturile lui Pissarro, şi Monet, dar, mai presus de toate, în scrierile lui Charles Blanc şi în tratatele ştiinţifice ale lui Chevreul, Sutter, Rood şi alţii. Era fascinat de ideea că se putea controla culoarea prin legi fixe care „se pot preda ca muzica". Printre aceste legi era şi cea enunţată de Chevreul, conform căreia *„contrastul simultan al culorilor* conţine în el toate fenomenele de modificare pe care obiecte diferit colorate par să le sufere în compoziţia lor fizică şi în înălţimea tonului culorilor lor atunci cînd sînt văzute simultan"[2]. Unul dintre elementele de bază ale acestui contrast simultan este faptul că două culori adiacente se influenţează reciproc, fiecare impunîndu-se asupra celei vecine, complementara ei (culoarea deschisă devenind şi mai deschisă, iar cea închisă şi mai închisă).

În cursul deselor sale vizite la Luvru, Seurat s-a străduit să afle o confirmare a acestor principii în lucrările marilor maeştri ai picturii, dar a descoperit în curînd că pînă şi aceia care respectaseră uneori aceste legi, ca Veronese şi Delacroix, procedaseră aşa mai mult din instinct şi nu cu precizie ştiinţifică. Astfel, Seurat vedea deschizîndu-se în faţa sa un domeniu unde i-ar fi revenit lui misiunea de a aplica ştiinţa în mod metodic pentru a concilia principiile rigide ale desenului, moştenite de la Ingres, cu efectele optice anticipate de marii coloriști ai trecutului.

După un an de serviciu militar la Brest, pe coasta Bretaniei, pictorul se întorcea în Paris la sfîrşitul lui 1880 pentru a se dedica doi ani exclusiv studiului artei de a folosi albul şi negrul. În desenele sale, a ajuns curînd la o măiestrie desăvîrşită în realizarea echilibrului dintre masele de lumină şi întuneric. Preocuparea sa mai mult pentru gradaţie şi contrast decît pentru

Scanned with OKEN Scanner

linie i-a permis să studieze, la o scară redusă de valori, problemele interpenetrației și reflexiei. Signac avea să spună cu dreptate mai tîrziu că desenele lui Seurat, chiar simplele crochiuri, erau atît de „studiate ca degradeu și contrast încît puteai picta după ele fără a revedea modelul"[3].

În 1883, unul dintre desenele lui Seurat, un mare portret al prietenului său Aman-Jean, a fost acceptat de juriul Salonului, în timp ce toate celelalte lucrări i-au fost refuzate. În același an, Seurat, pe atunci în vîrstă de douăzeci și trei de ani, a lucrat mai ales la prima sa mare compoziție, *Baie la Asnières*, un tablou ce măsoară aproape 2,10×3 metri. Organizînd minuțios jocul orizontalelor și verticalelor, studiind atent cele mai mici detalii într-un mare număr de desene și schițe pregătitoare, Seurat a procedat la o separare metodică a elementelor — lumină, umbră, culoare locală, interacțiunea culorilor — și la așezarea lor într-o proporție adecvată.

Baia la Asnières a fost numai unul din numeroasele tablouri respinse de juriul Salonului în 1884, ce aveau să apară ulterior în expoziția „Grupului Artiștilor Independenți", la crearea căruia Seurat a jucat un rol activ. Aici a văzut Signac uriașul tablou (agățat în sala de mese) și i-a remarcat imediat calitățile. Însă el a fost izbit de faptul că Seurat îl realizase „în tușe mari, plate, încălecate unele peste altele și ieșite dintr-o paletă compusă, precum a lui Delacroix, din culori pure și din culori pămîntii. Datorită ocrului și pămîntiului, tabloul este întunecat și pare mai puțin strălucitor decît cele pictate de impresioniști, cu paleta lor redusă la culorile prismatice."[4]

Tablourile lui Signac expuse la Independenți, printre care și o vedere din Montmartre, erau executate în tușe mici, de forma unor virgule și în culori vii, împrumutate din lucrările lui Monet și Guillaumin, pe care pictorul îi admira în mod deosebit, fără însă a-i cunoaște pe nici unul în acel moment. Cînd Signac l-a cunoscut, la adunările de constituire a Independenților, pe Seurat și au început să discute problemele care îi preo

Scanned with OKEN Scanner

cupau pe amîndoi, a devenit imediat evident faptul că fiecare nu va avea decît de cîştigat de pe urma experienţei celuilalt. Signac a putut înlocui observarea sa intuitivă a contrastelor cu metoda ştiinţifică a lui Seurat, în timp ce Seurat, la insistenţele prietenului său, a renunţat la toate culorile pămîntii din paleta lui. În anul următor, el a repictat chiar anumite porţiuni din *Baia la Asnières*, adăugînd tuşe mici de culori vii[5].

Dornic de a dobîndi o cunoaştere aprofundată a teoriilor ce stăteau la baza sistemului lui Seurat, Signac s-a adresat direct lui Chevreul. Savantul, la acea dată în vîrstă de nouăzeci şi opt de ani, i-a povestit tînărului pictor cum, în urmă cu treizeci şi patru de ani, Delacroix îi scrisese, exprimîndu-şi dorinţa de a discuta cu el ştiinţa culorilor şi de a-i pune întrebări în legătură cu anumite probleme. Dar o durere constantă în gît îl împiedicase pe Delacroix să vină la întîlnirea fixată[6]. Cînd Signac, întovărăşit de Angrand, a revenit ulterior la Chevreul pentru a-l ruga să arbitreze o discuţie despre un subiect deosebit de dificil, ei au descoperit cu tristeţe că bătrînul savant, în vîrstă de o sută de ani, îşi pierduse facultăţile mintale. După ce le-a cerut să repete întrebarea de mai multe ori, Chevreul a părut deodată că înţelege şi a exclamat: „A! A! diviziunea luminii! A, da, mi-amintesc, am scris cîndva o broşură despre asta. A, sînteţi pictori. Mergeţi atunci la colegul meu de la Institut, dl. Ingres. El vă va lămuri“[7]. Ingres murise cu douăzeci de ani mai înainte (şi nici nu-l interesaseră vreodată culorile prismatice sau contrastul simultan), iar Chevreul nu mai putea fi de nici un ajutor. De acum înainte pictorii erau singuri în efortul de a-i aplica teoriile la arta lor.

Pentru studierea mai amănunţită a întrepătrunderii culorilor şi a complementarelor lor, Seurat a constituit, după principiile lui Chevreul şi Rood, un disc pe care a strîns toate culorile curcubeului, legîndu-le între ele prin nuanţe intermediare: albastru, ultramarin natural, ultramarin artificial, violet, purpuriu, roşu-purpuriu,

carmin, roşu, roşu aprins, miniu, oranj, galben-oranj, galben, galben-verzui, verde, verde-smarald, verde-albastru intens, verde-albastru cianic, verde-albastru, albastru cianic I, albastru cianic II şi din nou albastru, închizîndu-se astfel cercul. Seurat a mai folosit pe paleta sa şi albul, pe care l-a amestecat cu culorile primare obţinînd o multitudine de *tonuri,* de la o culoare cu numai o urmă de alb în ea pînă la albul aproape pur. Discul lui s-a completat în aşa fel încît nuanţele pure să se concentreze în jurul centrului şi să coboare apoi în degradeu pînă la alb; la periferia discului era un inel uniform de alb pur. Cu ajutorul lui, Seurat putea determina imediat complementara oricărei culori sau ton.

Mai tîrziu, Lucien Pissarro a notat, pentru propriul său uz, diferitele principii după care s-au condus Seurat şi prietenii acestuia în aplicarea discului lui Chevreul la activitatea lor. Pictorii separau cele şase culori fundamentale în trei primare şi trei compozite sau binare; „culorile primare sînt roşu (1), galben (2) şi albastru (3); cele compozite sau binare sînt oranj (1+2), verde (2+3) şi violet (1+3). Reunite, aceste culori produc senzaţia de alb, lumina albă fiind suma tuturor culorilor. Fiecare culoare serveşte drept complementară la altele două pentru a forma împreună lumina albă. Întrucît 1+2+3 sînt necesare totdeauna pentru a forma lumina albă,

complementara de roşu (1)=(2+3)=galben+albastru=verde

complementara de galben (2)=(1+3)=roşu+albastru=violet

complementara de albastru (3)=(1+2)=roşu+galben=oranj

şi vice-versa. Conform legii contrastului, o culoare dobîndeşte maximum de intensitate cînd este pusă alături de complementara ei. Dar, în timp ce prin juxtapunere două culori complementare se intensifică reciproc, prin amestecare ele se distrug una pe cealaltă. Complementarele amestecate în proporţii egale dau culoarea gri. Două complementare amestecate în proporţii ine-

Scanned with OKEN Scanner

gale se distrug doar parţial, producînd o culoare spartă, care este o varietate de gri, o culoare terţiară. Legea complementarelor permite unei culori să fie atenuată sau intensificată fără a deveni murdară; fără a trata culoarea însăşi, ea poate fi modificată, întărită sau neutralizată, modificîndu-i vecinii. Dacă se juxtapun două culori asemănătoare în stare pură, dar avînd grade diferite de energie, de exemplu un roşu închis şi un roşu deschis, se obţine (a) un contrast datorită diferenţei de intensitate şi (b) o armonie datorită similitudinii de ton. Două culori care nu se potrivesc împreună pot fi separate prin culoarea alb care serveşte de intermediar şi le uneşte"[8].

Înarmat cu asemenea concepte precise şi cu o paletă aranjată metodic, Seurat s-a silit să-şi trateze subiectele în conformitate cu legile optice enunţate de Chevreul, Maxwell, Helmholtz şi alţii, dar mai ales de Rood, din care notaţiile lui Lucien Pissarro nu conţin decît extrase. El a început prin a plasa pe pînza lui pigmenţii care să reprezinte culoarea locală, adică acea culoare pe care ar avea-o obiectul reprezentat dacă s-ar afla într-o lumină complet albă (sau dacă ar fi privit foarte de aproape). Această culoare era apoi „acromatizată" prin adăugarea unor tuşe suplimentare ce corespundeau (a) cantităţii de lumină colorată ce se reflecta, alterîndu-se, pe acea suprafaţă (de obicei, un oranj solar); (b) cantităţii reduse de lumină colorată ce pătrundea dincolo de suprafaţă şi era reflectată după ce fusese modificată prin absorbţie parţială; (c) reflexiei de la obiectele înconjurătoare şi (d) culorilor complementare ambiante[9].

Tehnica picturală proprie lui Seurat era inseparabilă de toate aceste concepte. „Acromatizarea" cerea interpenetraţia tuturor culorilor şi tonurilor în starea lor pură. Pentru a reproduce culoarea exactă a unei suprafeţe date în condiţii de lumină dată, nu se puteau amesteca pigmenţii pe paletă. Experienţele practice au dovedit că pigmenţii în amestec dau culoarea negru. Singu-

Scanned with OKEN Scanner

rul amestec capabil să producă efectul dorit era *amestecul optic*, acesta devenind astfel factorul decisiv al tehnicii lui Seurat. După ce aduna separat pe pînză elementele colorate din natură, pictorul rezerva retinei privitorului sarcina de a le amesteca din nou. Procedînd astfel, el se baza, printre altele, pe teoria lui Dove potrivit căreia retina, în aşteptarea razelor distincte de lumină care acţionează asupra ei, percepe în alternare rapidă atît culorile disociate ale elementelor cît şi rezultanta lor[10].

Principiul amestecului optic nu era propriu-zis o noutate pentru artă; el fusese practicat în special de către Delacroix şi impresionişti. Dar execuţiile lor în haşuri şi tuşe de forma unor virgule, concepute să se unească la o anumită distanţă, nu prezentau acea strictețe matematică de care avea nevoie Seurat pentru a trage maximum de profit din sistemul său. Folosind tuşele mici în formă de puncte, Seurat a izbutit să acumuleze chiar pe suprafeţele reduse o mare diversitate de tonuri şi culori, fiecare corespunzînd cîte unuia din elementele ce contribuiau la aparenţa obiectului. La o anumită distanţă — care varia în funcţie de mărimea punctelor aleasă pentru un tablou sau altul — aceste mici particule se contopeau. Iar amestecul optic rezultat, spuneau Seurat şi prietenii săi, producea o intensitate şi o luminozitate a culorii mult mai mare decît putea da orice amestec de pigmenţi.

Punîndu-şi la punct sistemul în colaborare cu Signac, Seurat a proiectat o mare compoziţie care să-i reprezinte noua paletă şi tehnică. În a doua jumătate a anului 1884, el a început să facă studii atente de peisaj şi grupuri umane în parcul public de pe insula La Grande Jatte, de lîngă Asnières, unde mai pictase cunoscutul său tablou *Baia*. În aceste studii făcute după natură, pe mici panouri de lemn, Seurat nu a utilizat tehnica lentă şi meticuloasă a poantilismului ci s-a servit, întocmai ca şi în studiile pregătitoare pentru *Baia la Asnières*, de tuşe energice, asemănătoare celor ale impresioniştilor. Culorile sale

Scanned with OKEN Scanner

erau totuşi pure, elementele echilibrate, iar legea contrastelor respectată. Panourile, pe care Seurat consemnase particularităţile de peisaj şi oamenii văzuţi întîmplător acolo, trebuiau să-i ofere „informaţia" necesară pentru tabloul său, numai după ce însă aveau să fie supuse comandamentelor riguroase ale compoziţiei[11]. Ori de cîte ori avea nevoie de amănunte suplimentare, el angaja modele să-i pozeze în atelier pentru schiţe în care să determine definitiv atitudinile dorite. În acest fel, observaţiile întîmplătoare după natură erau integrate în ansamblul tabloului, după ce schiţele spontane ce înregistrau efecte fugitive ofereau elementele fundamentale ale unei lucrări din care orice improvizaţie era exclusă.

Aplicînd mereu o metodă impecabilă, Seurat nota într-o scrisoare către un prieten: „1884, ziua de Înălţare: *La Grande Jatte*, studiile şi tabloul"[11], specificînd că-şi începuse studiile pregătitoare în aceeaşi zi cu tabloul însuşi. Faptul este destul de surprinzător căci panourile şi schiţele pentru *La Grande Jatte*, mai numeroase decît cele pentru *Baia la Asnières*, reflectă, aproape ca un jurnal, evoluţia compoziţiei şi procesele de eliminare sau intensificare ce aveau să conducă la versiunea finală. Nu este greu să ne imaginăm pictorul lucrînd simultan la tablou şi la micile panouri şi desene, cu atît mai mult cu cît dispunerea elementelor în cadrul compoziţiei trebuia să se bazeze pe informaţiile furnizate de studiile pregătitoare. Dată însă fiind precizia lui Seurat în legătură cu acest aspect esenţial, trebuie să acceptăm că artistul a stabilit de la început principiul compoziţiei şi numai după aceea a înaintat sistematic în efortul său de a-şi perpetua senzaţia, de a crea o sinteză a peisajului şi de a evita, în imaginea personajelor care îl animă, tot ce este accidental şi tranzitoriu[12].

Angajîndu-se în noul şi imensul lui proiect, Seurat a urmat drumul schiţat mai tîrziu de Signac: „Se pare că, în faţa pînzei albe, prima preocupare a unui pictor trebuie să fie: de a hotărî ce curbe şi ce linii îi vor decupa suprafaţa, ce

Scanned with OKEN Scanner

nuanţe şi ce tonuri o vor acoperi... Urmînd sfaturile lui Delacroix, el nu va începe să picteze o pînză pînă ce nu-i va fixa mai întîi organizarea. Călăuzit de tradiţie şi de ştiinţă, el îşi va armoniza compoziţia cu concepţia, adică va adapta liniile (direcţii şi unghiuri), clarobscurul (tonuri), culorile (nuanţe) la caracterul pe care îl va dori predominant"[13].

Timp de mai multe luni, Seurat s-a dus în fiecare zi pe insula La Grande Jatte. Era atît de absorbit în munca sa încît uneori nici nu accepta să ia masa cu prietenii, de teamă să nu-şi piardă concentrarea. Cînd îl zărea pe Angrand, care, în acea vreme, picta şi el tot pe insulă, Seurat îl saluta fără a lăsa jos paleta şi abia ridicîndu-şi ochii de pe motivul său. Deoarece lucra dimineţile pe insulă, Seurat îşi consacra după-amiezile, în atelier, compoziţiei, din care se oprea numai foarte puţin ca să mănînce o chiflă sau o ciocolată. Căţărat pe o scară, el picta răbdător pe pînză (egală ca mărime cu *Baia la Asnières*) o multitudine de puncte colorate, aplicate peste un prim strat de pigment aşternut în tuşe simple. Stratul originar era ca un liant pentru aceste puncte aruncate destul de liber pe pînză, ceea ce îl scutea pe Seurat de efortul de a le menţine mereu la un loc. Atunci cînd picta, obişnuia să se concentreze asupra unei singure secţiuni a pînzei, după ce determinase anterior fiecare culoare şi fiecare tuşă ce urma să fie folosită în ea. Astfel avea posibilitatea să picteze încontinuu, fără a trebui să se îndepărteze pentru a aprecia efectul obţinut sau rezultatele amestecului optic. Marea lui putere de concentrare îl ajuta la rîndul ei să lucreze pînă noaptea tîrziu, în ciuda aspectului infidel pe care lumina artificială îl dădea culorilor. Aşa cum un poet adevărat nu trebuie să numere silabele, nici el nu mai avea nevoie să consulte discul lui Chevreul; legea contrastului simultan devenise principiul călăuzitor al gîndirii sale.

Seurat n-a considerat niciodată regulile pe care şi le impunea în artă drept o violare a propriei

Scanned with OKEN Scanner

libertăți de expresie. Dimpotrivă, a găsit în ele un nou mijloc de a-și controla observația și un ghid infailibil către adevăr. Ele erau mai degrabă o provocare pentru ochiul și mintea sa, decît o restricție. În loc să se elibereze treptat din strînsoarea lor, el a adăugat reguli noi atunci cînd știința i-a oferit date valabile pentru activitatea lui.

Dacă Seurat a avut vreodată nevoie de o confirmare a punctului său de vedere, el a aflat-o într-o serie de articole despre „Fenomenele viziunii", publicate în 1880 de David Sutter, care ajunsese la concluzia că „trebuie să privim natura cu ochii minții, nu doar cu ochii trupului, ca niște ființe lipsite de rațiune... Există ochi de coloriști așa cum există voci de tenori, însă aceste daruri naturale au nevoie să fie fecundate de știință pentru a se dezvolta la maximum. Regulile nu stînjenesc spontaneitatea invenției sau execuției, în ciuda caracterului lor absolut... Știința ne eliberează de toate incertitudinile, ne permite să ne mișcăm în deplină libertate într-un spațiu foarte întins; de aceea este de două ori injurios, atît pentru artă cît și pentru știință, să se creadă că una o exclude cu necesitate pe cealaltă. Regulile fiind desprinse chiar din legile naturii, nimic nu este mai simplu de cunoscut, nici mai indispensabil de știut decît aceste reguli. În artă totul trebuie vrut"[14].

La aceste probleme și la altele asemănătoare a meditat Seurat în timpul lucrului său la tabloul *La Grande Jatte*. Era suficient de mulțumit de felul cum înainta noua compoziție încît să-și primească uneori prietenii, mai ales pe Dubois-Pillet, Signac și Angrand, în atelier și să le arate pînza uriașă în vreme ce își expunea teoriile[15]. Dar cînd tabloul i-a fost lăudat de niște vizitatori, el i-a spus lui Angrand: „Ei văd poezie în ce fac eu. Nu, îmi aplic metoda și atîta tot"[16].

O *după-amiază de duminică pe insula La Grande Jatte* era gata în martie 1885, cînd Seurat pleca la Grandcamp, pe malul Mării Mînecii, unde avea să picteze mai multe peisaje. În-

Scanned with OKEN Scanner

tors la Paris în octombrie, el revenea asupra marii sale compoziţii pentru unele retuşuri. În absenţa lui, Signac l-a întîlnit în atelierul lui Guillaumin pe Camille Pissarro şi i-a explicat principiul căutărilor lui Seurat. În octombrie 1885, Guillaumin l-a prezentat pe Seurat lui Pissarro în galeria lui Durand-Ruel. Curînd Pissarro a fost convins că cei doi tineri pictori descoperiseră cu adevărat o metodă prin care să asigure accesul impresionismului la toate avantajele ştiinţei moderne[17]. El era nemulţumit în ultima vreme de propriile lucrări şi în special de o anumită duritate ce apăruse în execuţiile sale şi, prin urmare, s-a arătat receptiv la elementele constructive din teoriile lui Seurat, pornind să le aplice fără întîrziere în pictura sa.

La începutul anului următor, două mici picturi divizioniste de Pissarro l-au influenţat decisiv pe Signac şi l-au îndemnat să execute la Clichy primele sale lucrări în tehnica divizionistă, utilizînd culori pure. Nu încape îndoială că Pissarro însuşi avea multe sfaturi utile de oferit, izvorîte din experienţa sa mai îndelungată; sfaturi, printre altele, referitoare la modificările pe care mulţi pigmenţi le suferă în timp şi pe care Seurat nu le avusese destul în vedere cînd pictase *La Grande Jatte*[18]. Departe de a adopta *ad litteram* teoriile noilor săi prieteni, Pissarro a început o serie de experimente pe cont propriu ce l-au condus la concluzia că o suprafaţă colorată nu acţionează asupra suprafeţelor vecine exclusiv prin complementara ei, ci reflectă şi o parte din culoarea proprie pe aceste suprafeţe, chiar cînd nu e vorba de o culoare strălucitoare iar ochiul nu percepe reflexia ei cu claritate. Seurat şi Signac erau mai puţin afirmativi în această privinţă, deşi este cert că schimbul continuu de vederi între cei trei pictori a contribuit în mare măsură la definirea stilului lor, la sporirea observaţiilor şi la clarificarea cunoştinţelor lor[19].

Convertirea lui Pissarro a părut să le confirme lui Seurat şi Signac faptul că teoriile lor erau o continuare logică şi o perfecţionare a celor ini-

Scanned with OKEN Scanner

ţiate de predecesorii lor. Pentru Pissarro ea a însemnat o cotitură neaşteptată în evoluţia sa şi un început cu totul inedit, o hotărîre atît de radicală încît a depăşit probabil chiar cele mai optimiste aşteptări ale tinerilor săi prieteni care nu sperasera să-şi găsească un aliat atît de puternic la impresioniştii din vechea gardă. Din acest motiv e de înţeles de ce Signac îi scria, ceva mai tîrziu, entuziasmat bătrînului pictor: „Cîte mizerii şi cîte necazuri veţi avea de suferit de pe urma curajoasei dumneavoastră atitudini! Pentru noi, cei tineri, este o mare bucurie şi un mare sprijin să putem lupta sub comanda dumneavoastră“[20]. Dar în nici un moment Pissarro nu a considerat că deţine un rol hotărîtor în noua mişcare; avea întotdeauna grijă să recunoască eforturile iniţiale depuse de Seurat. Cu toate acestea, el a contribuit activ la popularizarea acestor eforturi deoarece poziţia sa îi asigura un acces mai larg la marele public decît aveau Seurat sau Signac. În acelaşi timp, fiul cel mai mare al lui Pissarro, Lucien, care era de o vîrstă cu Signac (şi cu patru ani mai tînăr decît Seurat), a început la rîndul lui să aplice tehnica divizionistă.

La începutul lui decembrie 1885, Pissarro s-a adresat lui Monet în legătură cu organizarea unei noi expoziţii a grupului impresionist — prima după cea din 1882. La începutul anului 1886, Berthe Morisot şi soţul ei, fratele lui Manet, au preluat propunerea şi au discutat proiectul cu diferiţi pictori impresionişti. Pissarro a insistat imediat ca noii lui prieteni să fie invitaţi. Sugestia lui a întîlnit o puternică rezistenţă, nefiind sprijinită decît cu multe rezerve de către Degas, care fusese întotdeauna apărat de Pissarro[21]. În cele din urmă a obţinut satisfacţie, însă Monet, Renoir, Sisley şi Caillebotte au hotărît să nu participe. În aceste condiţii, Gauguin, care îşi datora admiterea în expoziţie protecţiei exercitate de Pissarro încă din 1878, a reuşit să determine invitarea lui Schuffenecker pentru a compensa lipsa celorlalţi. La cererea lui Pissarro, lucrările sale au fost expuse împreună cu ale lui Signac, Seu-

Scanned with OKEN Scanner

rat şi Lucien într-o cameră separată, ultima din apartamentul închiriat de pictori pentru această ocazie în *La Maison Dorée* din *rue* Laffitte. *La Grande Jatte* a lui Seurat era exponatul cel mai frapant al acestei camere care însă, totuşi, nu era destul de spaţioasă pentru a-l pune în valoare la maximum. Alături de *La Grande Jatte* apăreau cîteva din tablourile pictate de Seurat la Grandcamp, trei desene ale sale şi nu mai puţin de cincisprezece pînze de Signac, realizate în portul breton Saint-Briac şi în diferite suburbii pariziene, distingîndu-se toate printr-o „frenetică intensitate a luminii"[10]. Signac prezenta şi o compoziţie amplă, cea mai importantă contribuţie a sa la expoziţie, *Apprêteuse et Garnisseuse (modes), rue du Caire,* în care încercase pentru prima dată să aplice noul principiu la o vedere de interior. În aceeaşi cameră mai erau expuse nouă tablouri recente de Pissarro, împreună cu unele din guaşele, pastelurile şi metalogravurile sale şi un număr de picturi, gravuri în lemn şi acuarele de fiul său.

Expoziţia a fost primită cu o curiozitate considerabilă, stîrnită şi de zvonurile premergătoare despre marea compoziţie a lui Seurat, care a atras neîntîrziat o mulţime numeroasă de batjocoritori[22]. Signac îşi amintea mai tîrziu că, în ziua vernisajului, pictorul Stevens „n-a încetat nici o clipă naveta între *La Maison Dorée* şi cafeneaua vecină, *Tortoni,* de unde îi recruta pe acei amici ai săi care îşi sorbeau băuturile pe celebra terasă şi îi ducea în faţa pînzei lui Seurat să le arate la ce nivel de abjecţie decăzuse prietenul său Degas dînd girul unor asemenea orori. Arunca aur la intrare, nemaiaşteptînd restul, în graba sa de a aduce noi şi noi schimburi de vizitatori"[23].

Ceea ce a sporit confuzia generală a fost faptul că publicul şi criticii s-au dovedit incapabili să facă distincţie între lucrările lui Seurat, Signac şi ale celor doi Pissarro. Noutatea tablourilor executate de artişti diferiţi, însă care se

Scanned with OKEN Scanner

bazau pe o metodă comună, era atît de izbitoare, încît ea i-a împiedicat pe vizitatori să remarce diferenţele mai subtile sau trăsăturile particulare ale fiecărui pictor. Chiar George Moore, un prieten al impresioniştilor, care era familiarizat cu lucrările anterioare ale lui Pissarro, a recunoscut sincer: „Pe cît de mare mi-a fost surprinderea, ea mi-a crescut înzecit cînd am constatat că numai şase din acele tablouri erau ale noului venit, Seurat, al cărui nume nu-l cunoşteam; celelalte cinci erau ale vechiului meu prieten Pissarro. La început m-am gîndit că e o greşeală de tipar; apoi că e vorba de o *fumisterie** a comitetului de organizare a cărei intenţie îmi scăpa. Tablourile erau atîrnate jos, astfel încît m-am lăsat în genunchi şi am examinat punctele de pe pînzele semnate Seurat şi de pe cele semnate Pissarro. După o examinare atentă am fost în stare să descopăr anumite diferenţe şi am început să recunosc tuşa binecunoscută mie chiar după acea transformare extraordinară şi miraculoasă. Da, mulţumită unei cunoaşteri lungi şi intime a lui Pissarro şi a picturii sale am putut face deosebirea între el şi Seurat, însă, pentru vizitatorul obişnuit, tablourile lor apăreau identice“[24]. Astfel, calmul maiestuos şi sobrietatea lui Seurat, impetuozitatea viu colorată a lui Signac, lirismul oarecum rigid al lui Camille Pissarro şi naivitatea curată a fiului său erau ignorate, iar criticii afirmau că noua tehnică distrusese complet personalitatea pictorilor care o adoptaseră. Alţii puneau la îndoială sinceritatea lui Seurat, declarînd deschis că au de-a face cu o impostură. Întrucît Camille Pissarro era singurul pictor cunoscut şi cel mai în vîrstă din micul grup, mulţi l-au considerat pe el drept creatorul noului stil, văzînd în ceilalţi doar nişte elevi ai săi. Pe Seurat împrejurarea l-a afectat profund, cu toate că Pissarro s-a străduit din răsputeri să afirme pretutindeni că mai tînărul său prieten „a fost primul care a avut ideea şi a aplicat teoria ştiinţifică

---

* Farsă (fr.) (n. tr.)

după un studiu aprofundat; eu n-am făcut decît să urmez"[17].

Alţi critici au mers şi mai departe, unul din ei declarînd că tabloul lui Seurat, pe lîngă faptul că vădea influenţa lui Pissarro, era „o eroare, o imitaţie plată după Miss Kate Greenaway"[25]. Altul a susţinut că, dacă se urmărea pînă la capăt logica sistemului lui Seurat, atunci un efect de lumină solară dintr-o lucrare a sa ar trebui să emită propriile ei raze luminoase, deoarece un chimist căruia i se dau elementele unui corp poate reconstitui cu acestea corpul însuşi[26]. S-a vehiculat de asemenea opinia după care tablourile sale nu puteau fi văzute corect decît în locurile anume unde fuseseră pictate, întrucît condiţiile diferite de lumină din sala de expoziţie, culoarea pereţilor şi chiar hainele vizitatorilor erau de natură să frîngă armoniile atent calculate. Pînă şi reproşul pentru o „execuţie prea grăbită" a fost adus lui Seurat şi prietenilor lui[27].

Cu excepţia cîtorva pictori care s-au simţit fascinaţi de noua concepţie şi au încercat-o imediat ei înşişi (precum Anquetin), în general artiştii n-au manifestat nici ei o înţelegere mai largă decît criticii. Cînd poetul belgian Emile Verhaeren a vizitat expoziţia însoţit de prietenul său, pictorul Théo van Rysselberghe, ultimul a fost atît de iritat de tabloul *La Grande Jatte* încît şi-a rupt bastonul în faţa lui[28]. Verhaeren, totuşi, a fost cucerit de lucrarea lui Seurat; dar, cînd a povestit unor pictori cît de impresionat şi intrigat fusese la vederea acestui tablou, i s-a răspuns cu rîsete şi batjocură[29]. Prietenul lui Degas, Raffaëlli, a explicat că noua tehnică era simplă şi consta în a pune un roşu lîngă un albastru pentru a obţine purpuriu, sau un galben lîngă un albastru pentru a obţine verde, fără a-şi da însă osteneala să observe că atît purpuriul cît şi verdele figurau în paleta lui Seurat şi nu trebuiau obţinute prin amestec optic[30]. Renoir pare să fi împărtăşit vederile lui Raffaëlli. Iar pictorul american Theodore Robinson se considera autorizat de admiraţia lui pentru Monet să dis-

Scanned with OKEN Scanner

prețuiască „oamenii de talent subțire, cu micile lor invenții, care s-au agățat de mișcarea [impresionistă], cu deosebire geniul care a imaginat murdăria de muscă sau acea *facture** a punctului"[31].

Incredibila ostilitate cu care publicul și presa au întîmpinat inovațiile lui Seurat n-a fost egalată decît de primirea făcută impresioniștilor înșiși cînd au expus pentru prima dată. Cu toate acestea, s-a găsit, în 1886, un om care a avut curajul să-și proclame admirația nemărginită pentru noua artă: Felix Fénéon. În 1881, la vîrsta de douăzeci de ani, el venise la Paris și arătase imediat un interes viu față de toate mișcările artistice și literare nonconformiste. Vizitase muzeele, galeria lui Durand-Ruel și diferitele expoziții ale impresioniștilor înainte ca arta lui Seurat să-i fie revelată la Salonul Independenților din 1884 de tabloul *Baia la Asnières*. În același an, Fénéon participase la înființarea micuței *Revue Indépendante*, care avea în curînd să ocupe un loc însemnat în literatura franceză. Însă, deși ajunsese pe deplin conștient de importanța picturii lui Seurat, el nu și-a formulat aprecierile în scris atunci. Abia doi ani mai tîrziu, după ce a studiat atent *La Grande Jatte* și l-a cunoscut pe Seurat însuși la expoziția impresionistă, a luat Fénéon hotărîrea de a-și pune pana în slujba noii mișcări[32]. Fervoarea și efortul susținut de a percepe sensul întreg al artei lor i-au cîștigat fără întîrziere prietenia lui Seurat, Signac și Pissarro, care îi furnizau bucuroși toate informațiile necesare. Orice rînd scris mai apoi de Fénéon s-a sprijinit pe discuții amănunțite cu pictorii, dacă nu cumva era verificat de ei. Fénéon a devenit astfel purtătorul lor de cuvînt, tot așa cum Zola fusese odată exponentul lui Manet și al tinerilor impresioniști.

Fénéon a publicat în revista recent fondată *La Vogue* o serie de articole despre expozițiile curente, punînd un accent deosebit pe inovațiile

---

* Făcătură, găselniță (fr.) (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

lui Seurat. Aceste articole, ca toate care aveau să le urmeze dealtfel, se distingeau prin preciziunea lor poetică, prin aprecierile făcute la rece — niciodată influențate de entuziasmul fierbinte al autorului — și prin stilul lor bizar, atît de caracteristic pentru sintaxa particulară și vocabularul neobișnuit al simboliștilor. Fénéon explica în detaliu natura particulară a concepțiilor lui Seurat, descria *La Grande Jatte* în termeni ce dezvăluiau intențiile pictorului și îi analiza metoda într-un spirit pur științific, subliniind cu deosebire efectele rezultate din respectarea de către Seurat în execuțiile sale a regulii contrastului simultan.

„Dacă în *La Grande Jatte* a d-lui Seurat — spunea Fénéon cititorilor săi — considerăm, de exemplu, un decimetru pătrat acoperit cu un ton uniform, vom găsi în fiecare centimetru din această suprafață, într-o mulțime amețitoare de pete minuscule, toate elementele constitutive ale tonului respectiv. Să luăm această peluză umbrită: valoarea locală a ierbii este dată de majoritatea tușelor; altele, oranj, sînt răspîndite printre ele exprimînd acțiunea slabă a soarelui; altele, purpurii, introduc complementara de verde; un albastru cianic, produs de proximitatea unui petec de iarbă în soare, își densifică mulțimea de puncte înspre linia de demarcație, rarefiind-o progresiv către noi. La formarea acestui strat nu contribuie decît două culori, verde și oranj solar, orice altă reacție murind sub asaltul furibund al luminii. Negrul fiind o non-lumină, cîinele cel negru se va colora de la reacțiile ierbii; dominanta lui va fi deci purpuriul închis, dar va fi atacat și de un albastru închis produs de zonele vecine luminoase . . .

„Aceste culori, izolate pe pînză, se recompun pe retină: nu avem deci de-a face cu un amestec de culori-materii (pigmenți), ci cu un amestec de culori-lumini. Mai e nevoie să amintim că, pentru aceleași culori, amestecul de pigmenți și amestecul de lumini nu oferă cu necesitate aceleași rezultate? De asemenea, este știut că luminozi-

Scanned with OKEN Scanner

tatea amestecului optic este întotdeauna cu mult superioară celei a amestecului material, după cum reiese din numeroasele ecuaţii de luminozitate stabilite de N. O. Rood [un profesor de la Columbia University]. Pentru un carmin-violet şi un albastru de Prusia din care rezultă un gri-albastru:

$$\frac{\text{50 carmin + 50 albastru}}{\text{amestec de pigmenţi}} = \frac{\text{47 carmin + 49 albastru + 4 negru}}{\text{amestec de lumini}}$$

pentru carmin şi verde:

50 carmin+50 verde=50 carmin+24 verde+26 negru.

Străduindu-se în direcţia luminozităţii extreme, înţelegem prin urmare de ce impresioniştii — ca şi, în anumite momente, încă Delacroix — vor să înlocuiască amestecul de pe paletă cu amestecul optic. Dl. Georges Seurat, cel dintîi, a prezentat o paradigmă completă şi sistematică a acestei noi picturi. Imensul său tablou, *La Grande Jatte,* în orice porţiune l-am examina, se etalează ca o monotonă şi răbdătoare puzderie, tapiserie: aici, într-adevăr, pasta e inutilă, trucajele imposibile; nu e loc pentru numerele de bravură; mîna poate fi greoaie, numai ochiul să fie sprinten, perspicace şi savant"[33].

Pentru a evita orice confuzie între impresioniştii din „vechea gardă" pe de o parte şi Seurat şi asociaţii săi pe de altă parte, Fénéon a creat termenul de *Neoimpresionişti,* deşi Seurat ar fi preferat denumirea mai precisă de *Cromo-luminarişti.* Ulterior, Signac a explicat că el şi prietenii săi au adoptat în cele din urmă termenul de neoimpresionişti „nu pentru a face curte succesului (impresioniştii se aflau încă în plină bătălie), ci pentru a aduce un omagiu efortului precursorilor şi a marca, în ciuda procedeelor diferite, comunitatea de scopuri: *lumina* şi *culoarea.* În acest sens trebuie înţeles cuvîntul *neoimpresionism,* căci tehnica folosită de aceşti pictori nu are nimic impresionist; pe cît este aceea a înaintaşilor lor instinct şi instantaneitate, pe atît este a lor reflecţie şi permanenţă"[34].

Scanned with OKEN Scanner

În continuare, Fénéon sublinia diferența dintre cele două școli comentînd: „Spectacolul cerului, al apei, al verdeții variază în fiecare moment, susțineau primii impresioniști. A surprinde una din aparențele fugare pe pînză, acesta era scopul. De aici rezulta necesitatea de a surprinde peisajul într-o singură ședință și darul de a face natura să se schimonosească pentru a dovedi că minutul respectiv este unic și că nu va mai fi revăzut niciodată. A sintetiza peisajul într-un aspect definitiv care să-i perpetueze senzația, către aceasta tind neoimpresioniștii. Mai mult decît atît, lucrul lor exclude graba și implică munca în atelier... Înseamnă că realitatea obiectivă este pentru ei o simplă temă în vederea creării unei realități superioare și sublimate, în care personalitatea lor se transfuzează“[35].

Deși Fénéon a salutat fără nici o rezervă sistemul lui Seurat, mai rămînea o problemă la care pictorul însuși căuta încă soluția. Conform relatării unui prieten al său, Seurat își punea întrebarea: „Dacă, pe cale științifică și avînd experiența artei, am putut găsi legea culorilor picturale, n-aș putea oare descoperi un sistem la fel de logic, științific și pictural, care să-mi permită să fac să concorde liniile tabloului spre armonie, așa cum am făcut să concorde culorile?“[36].

Răspunsul la această întrebare i-a fost oferit de tînărul om de știință Charles Henry, pe care pictorul l-a cunoscut în 1886, fără îndoială prin intermediul lui Fénéon, deoarece Henry se număra printre colaboratorii revistei *La Vogue* și era un intim al prietenilor lui Fénéon, poeții Gustave Kahn și Jules Laforgue. Inteligența extraordinară și sclipitoare a lui Henry, curiozitatea lui universală, spiritul său independent și generos îl îndemnaseră să investigheze adînc în probleme de poezie, muzică, literatură, filosofie, estetică, psihologie, precum și de matematică, fizică, biologie și chimie. În timp ce ultimele patru erau încă științe separate în acea vreme, Charles Henry a fost primul, după cum spune Paul Valéry, care „a descoperit singura doctrină care îi permitea,

pe atunci, să gîndească în termenii fizicii sau teologiei, muzicii sau picturii, senzaţiei sau acţiunii, păstrînd acelaşi limbaj şi impunînd condiţii identice fenomenelor sau sistemelor analizate... El pare a fi conceput, încă din acea vreme, un fel de program de sinteză ce tindea să constituie un sistem unificat al sensibilităţii şi activităţii umane. Acest sistem îi apărea fecund în aplicaţii în domeniul Artelor... El oferea unor tineri aventuroşi, sătui şi adverşi verbalismului esteticii filosofice, speranţa de a realiza *noutatea* pornind de la *adevăr;* nu *adevărul* naturaliştilor, care nu era decît o aproximare grosolană, un *adevăr* de observatori medii şi comuni; ci un *adevăr* instituit, dacă nu creat, prin efortul criticii, rigorii şi coordonării, ce poartă numele de Ştiinţă"[37].

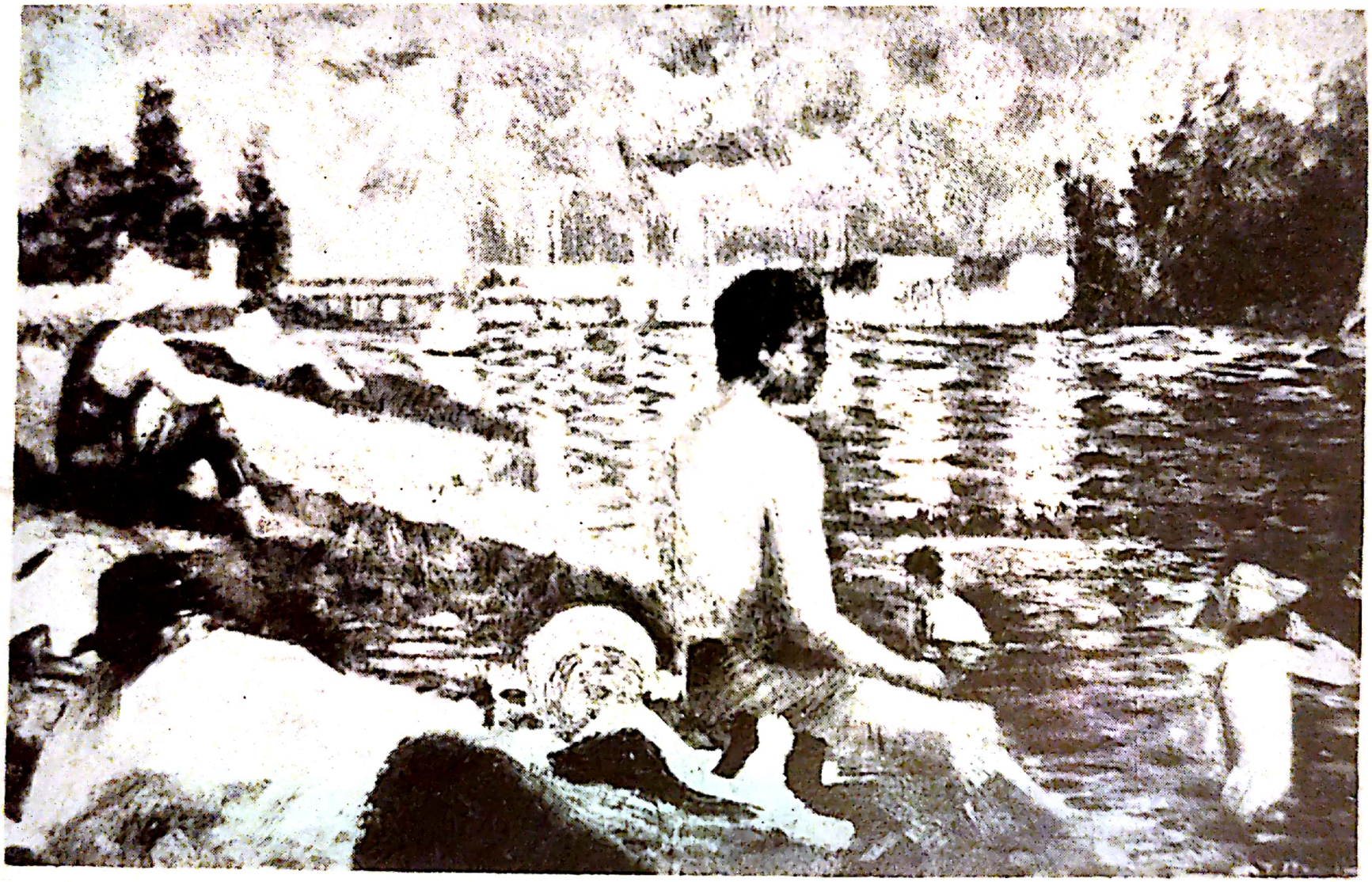
Interesul lui Henry acoperea domenii extrem de vaste. Pe lîngă cercetarea ştiinţifică şi studiul muzicii, el a mai scris despre viaţa pictorului Watteau şi în curînd avea să publice anonim un eseu intitulat *La vérité sur le Marquis de Sade**. Datorită prieteniei sale cu Gustave Kahn şi Jules Laforgue, a fost asociat simbolismului poetic, unde a exercitat o anumită influenţă. Pînă în 1886, cînd a împlinit douăzeci şi şapte de ani — era de o vîrstă cu Seurat — el publicase deja nouăsprezece lucrări.

Uneori, serile, Henry ţinea conferinţe populare la care aducea două păpuşi împrumutate de la un coafor, una blondă şi una brunetă. Îşi demonstra teoriile îmbrăcîndu-le cu materiale de diferite culori. Fără îndoială că savantul a fost bucuros să explice lui Seurat şi prietenilor acestuia teoria contrastului, ritmului şi măsurii, la care tocmai lucra: „Cu creta în mînă le vorbea dl. Charles Henry pictorilor şi în faţa tablei negre discuta cu ei despre artă. Îmi aduc aminte — povestea mulţi ani mai tîrziu prietenul şi admiratorul lui Pissarro, Georges Lecomte — de o astfel de convorbire cam obscură, la sfîrşitul căreia dl. Charles Henry stătea ghemuit în faţa unei uriaşe

---

* Adevărul despre marchizul de Sade (fr.). (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner



Seurat, *Studiu pentru „La scăldat"*, 1883, Colecția Dr. D. M. Lewy, New York.

Scanned with OKEN Scanner

Seurat, *Ecoul, studiu pentru „La scădat"*, 1883—84, Colecţia E. Wetmore, New York.

Seurat, *Mama artistului*, c. 1884, Colecţia A. Lewyt, New York.

Seurat, *Tatăl artistului*, c. 1884, Colecţia Ginette Signac, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Seurat, *Portretul pictorului Aman-Jean*, 1882, The Metropolitan Museum of Art, New York.

Fotografia lui Paul Signac, c. 1883.

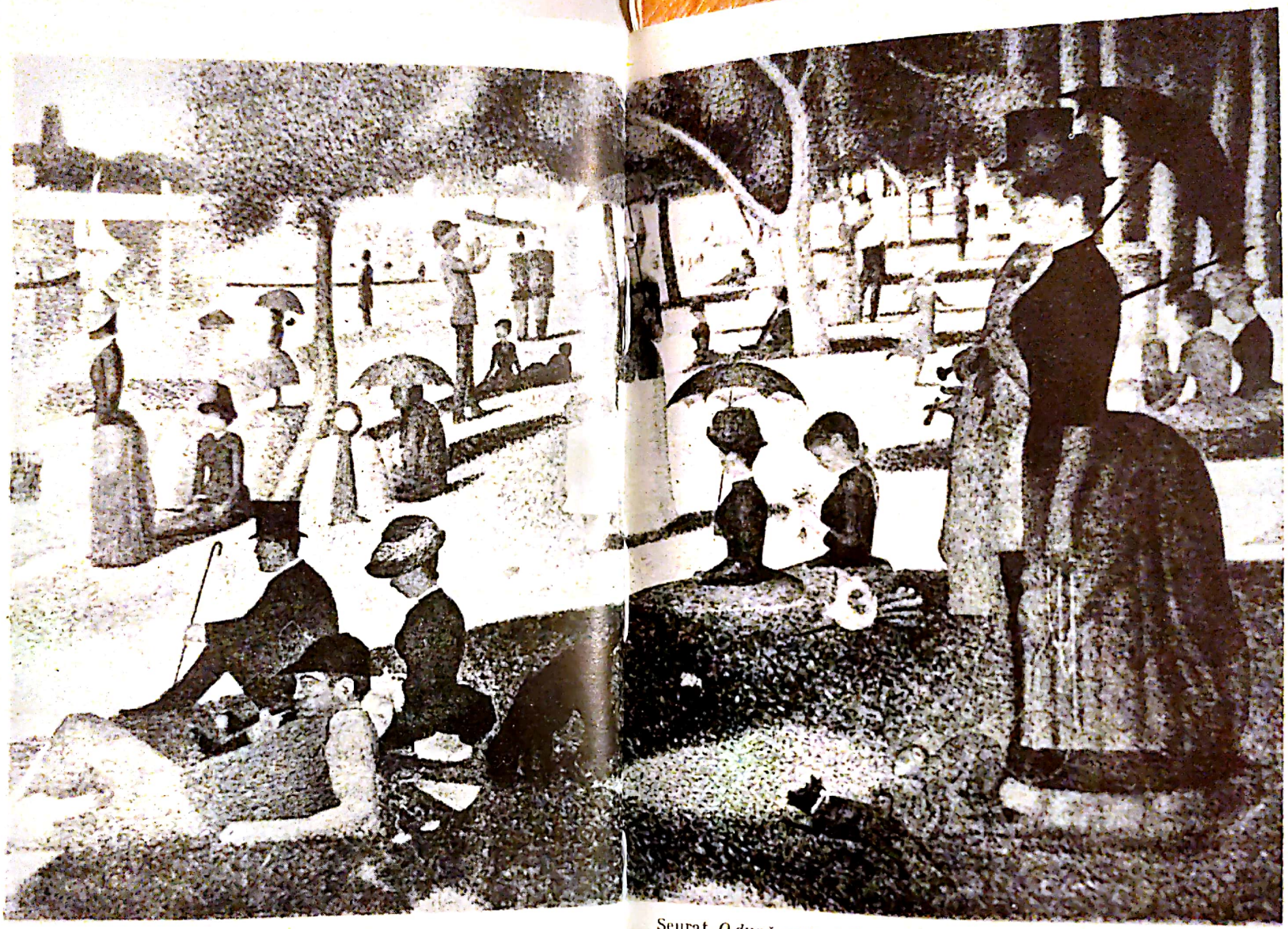
Scanned with OKEN Scanner

Seurat, *Studiu pentru „La Grande Jatte"*, c. 1885, Colecția César M. de Hauke.

Scanned with OKEN Scanner

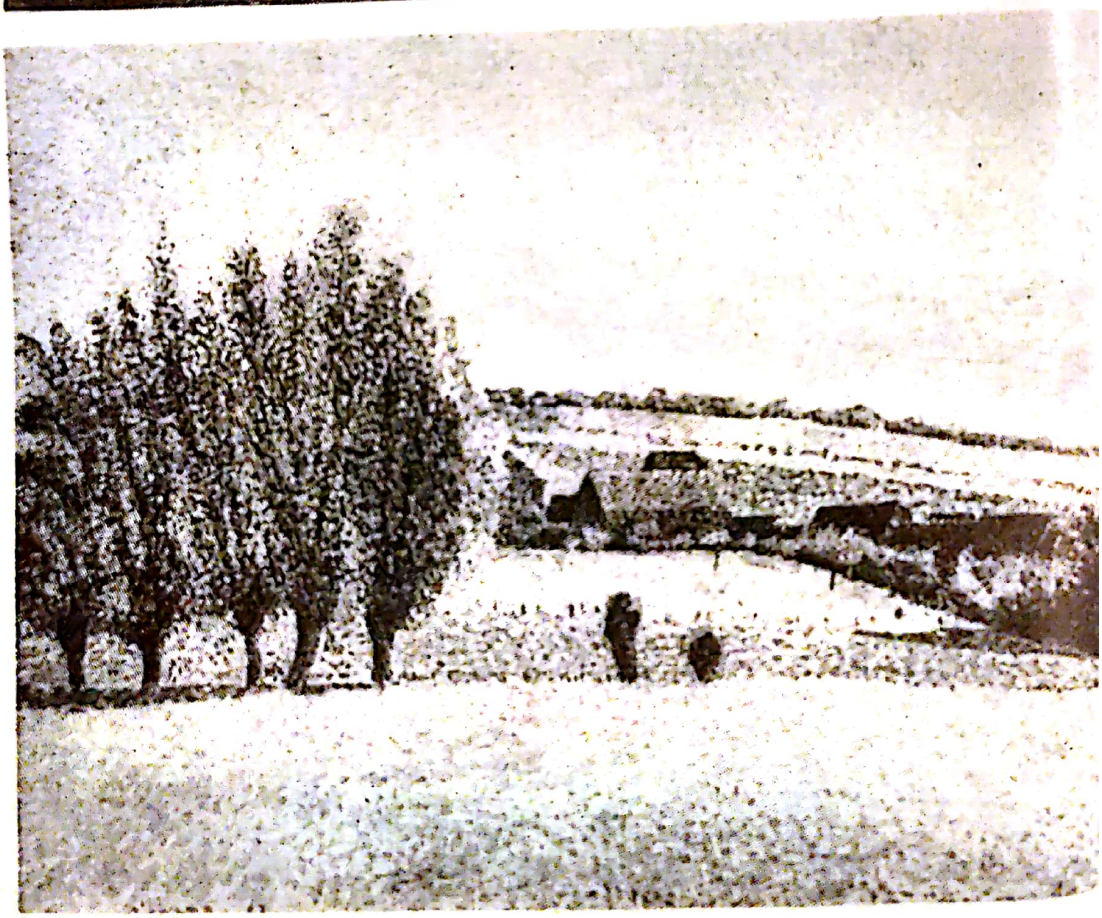
Seurat, *Studiu pentru „La Grande Jatte"*, c. 1885, Smith College Museum of Art, Northampton, Mass.

Scanned with OKEN Scanner



Seurat, *O după-amiază de duminică pe insula La Grande Jatte*, 1884—86, The Art Institute of Chicago.

Scanned with OKEN Scanner

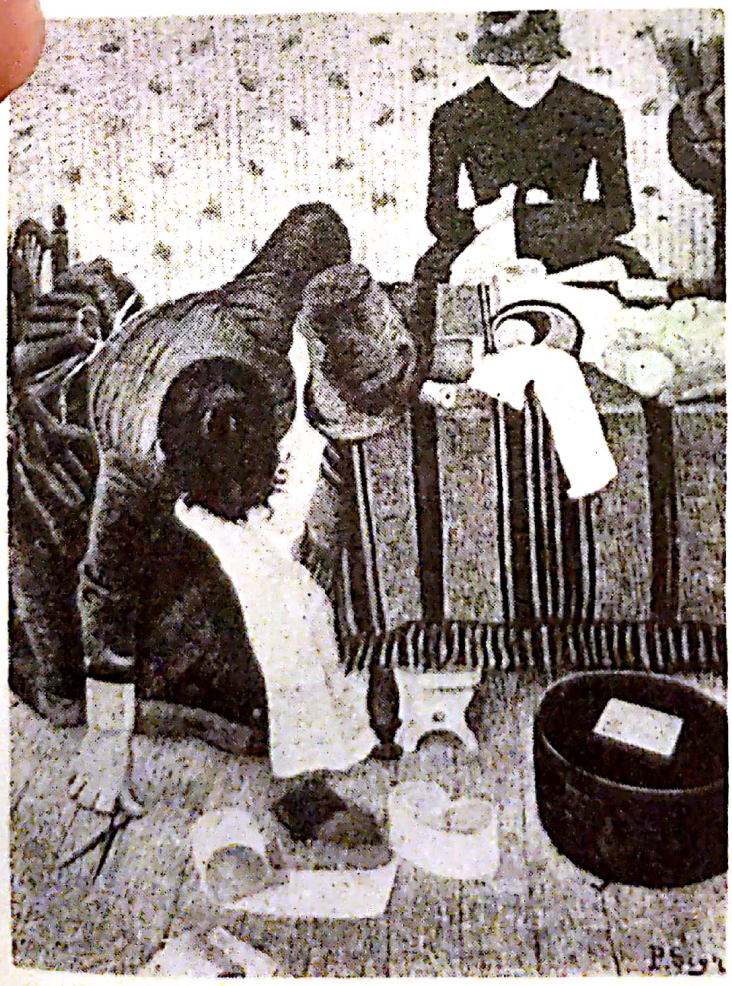


Seurat, *Studiu pentru „La Grande Jatte"*, c. 1884, Colecţie particulară, Chicago.

Lucien Pissarro, *Peisaj, Eragny*, d. 1887, Colecţia Paulémile Pissarro, Clécy.

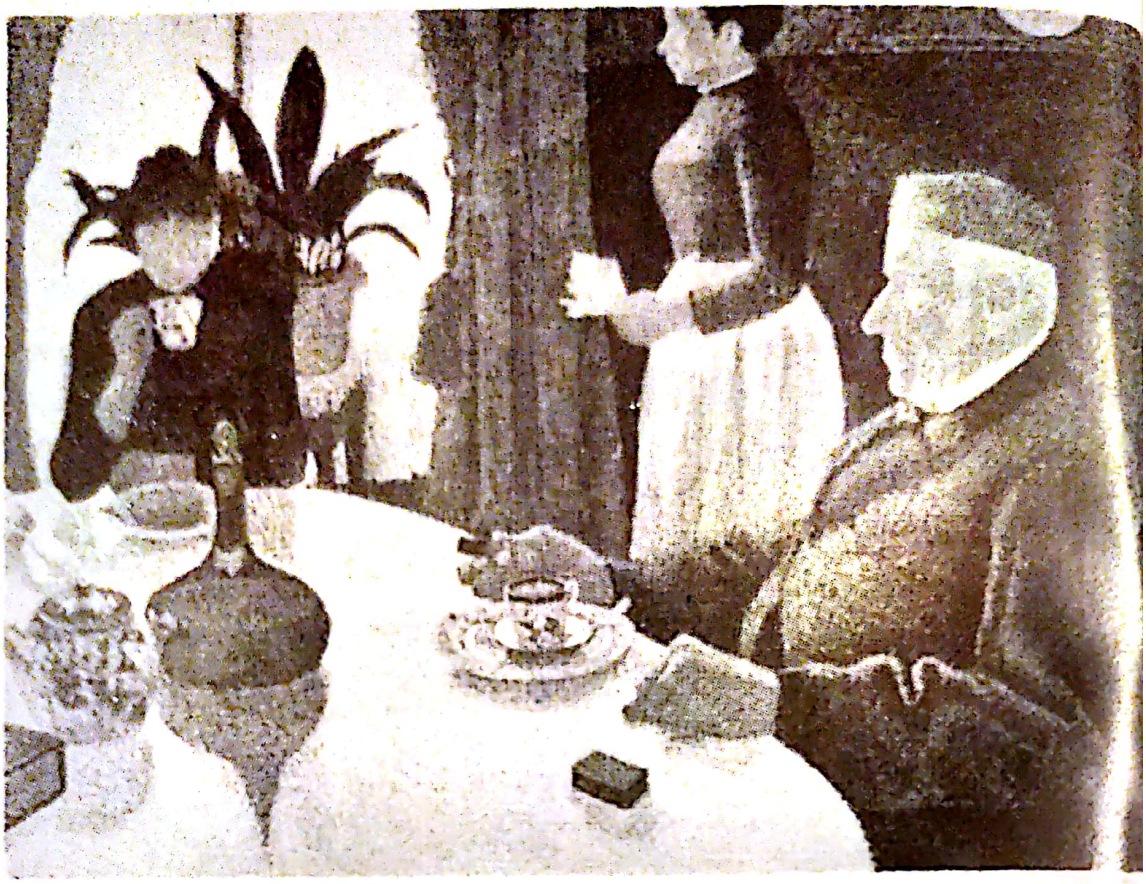
Scanned with OKEN Scanner

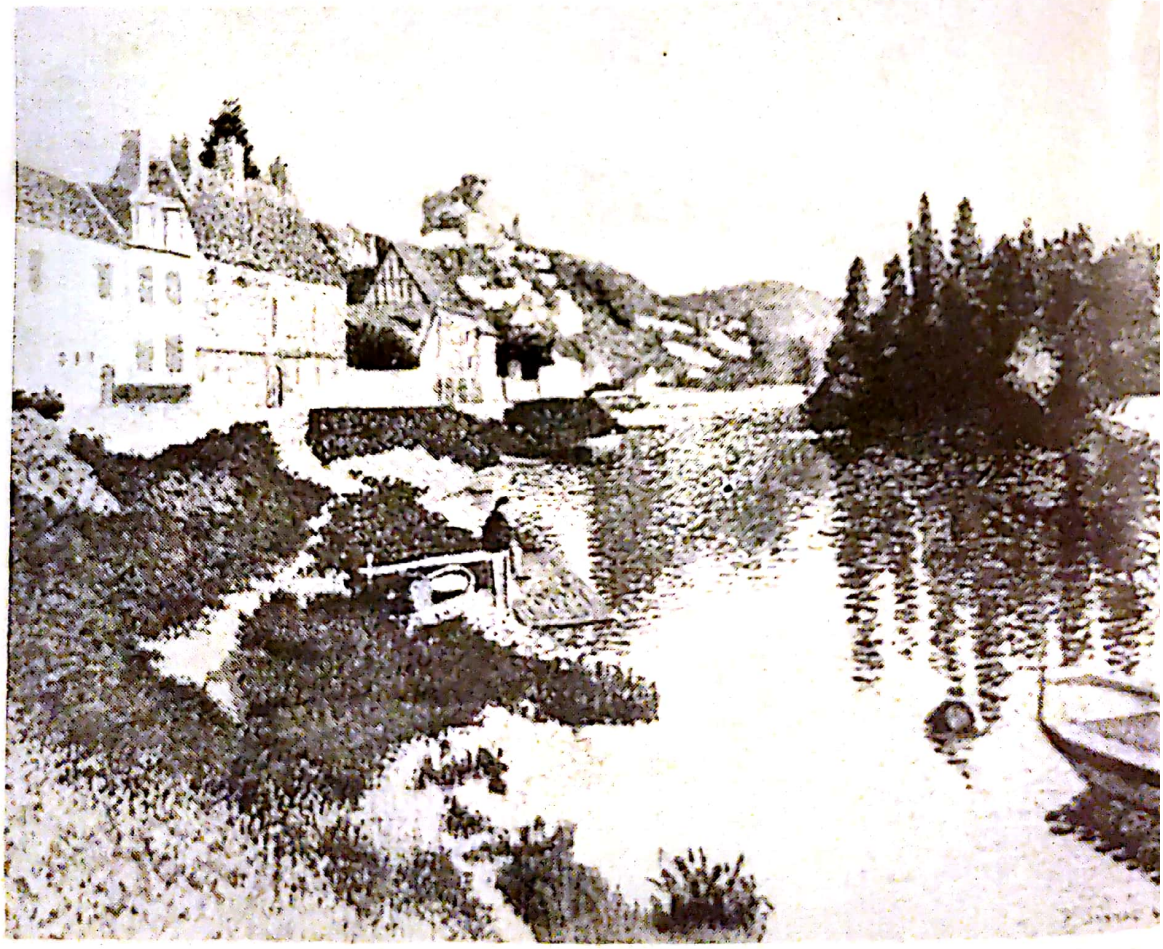
Pissarro, *Drumul de cale ferată spre Dieppe*, d. 1886, Expusă împreună cu cei XX în 1887. Colecţie particulară, Philadelphia.



Signac, *Modiste*, d. 1885. Expusă cu impresioniştii şi la Salonul Independenţilor din 1886. Fundaţia Bührle, Zürich.

Scanned with OKEN Scanner



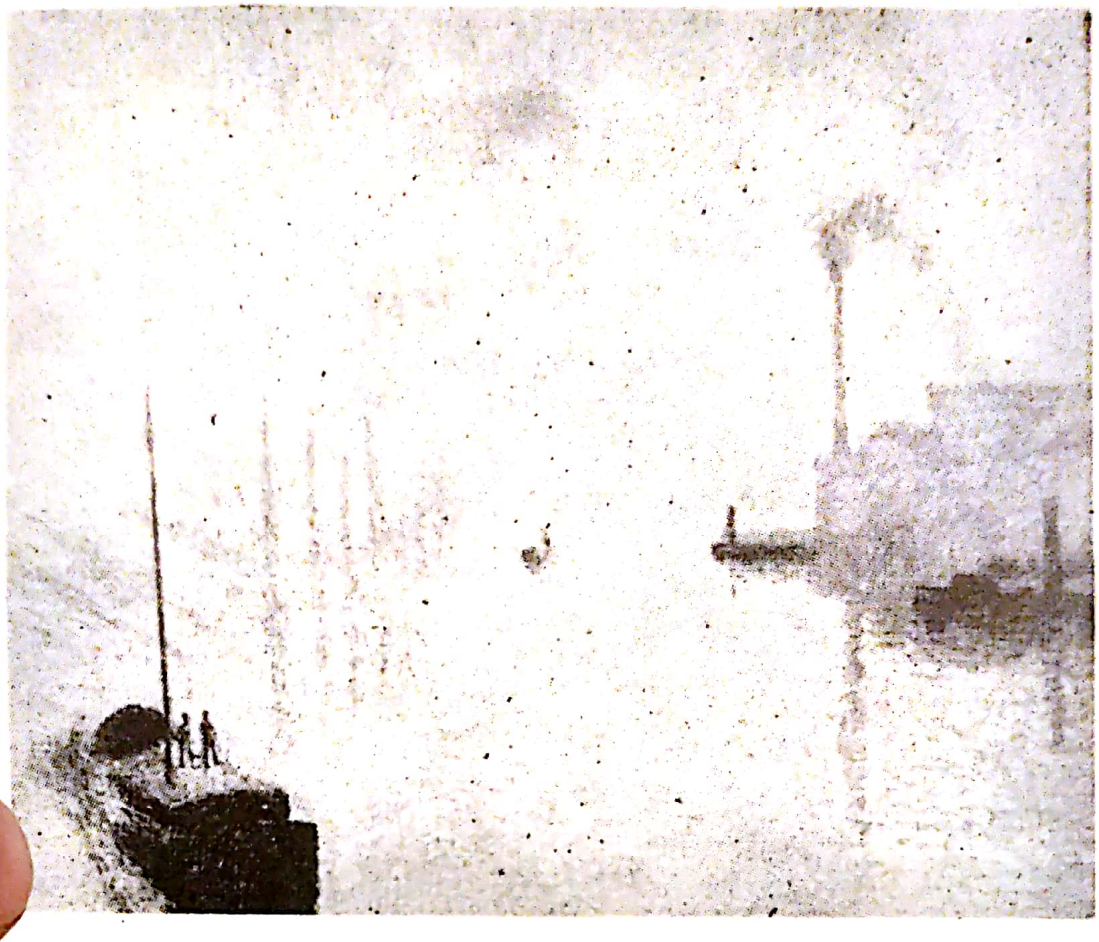


Signac, *Sufrageria* (*Micul dejun*), d. 1886—87, Expusă la Salonul Independenților în 1887. Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Signac, *Sena la Les Andelys*, d. 1886, Colecție particulară, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Pissarro, *Fluviu — Dis-de-dimineaţă (Rouen)*, d. 1888, Philadelphia Museum of Art.



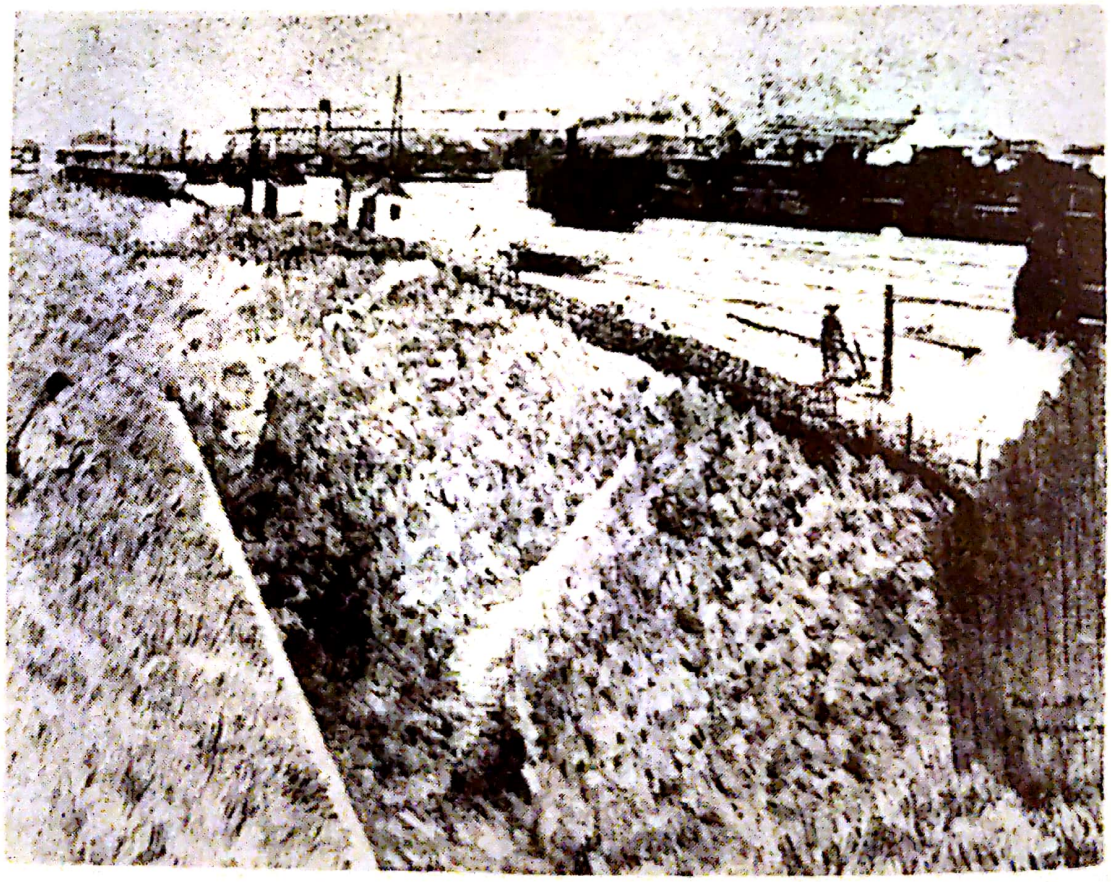
Luce, *Portretul lui Camille Pissarro*, d. 1890, Colecţie particulară, New York.

Signac, *Profilul lui Félix Fénéon*, 1889-90, Colecţie particulară, New York.

Scanned with OKEN Scanner

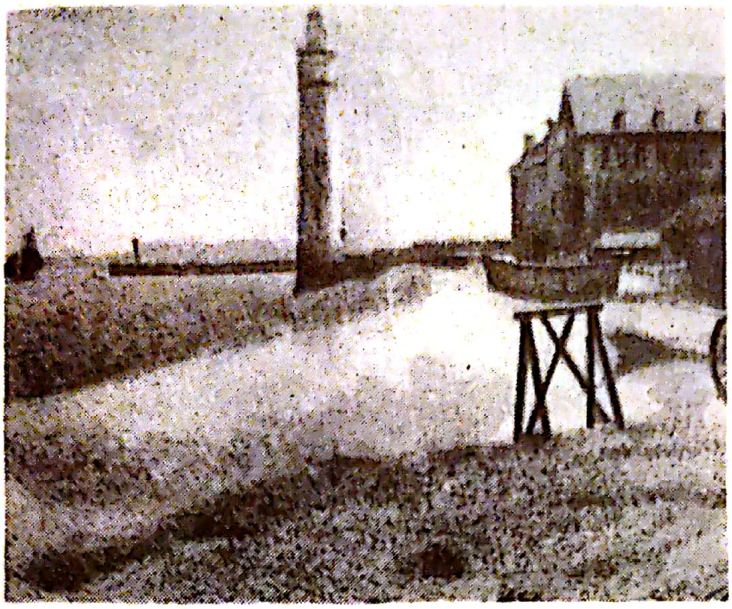
Fotografia lui Georges Seurat.

Van Rysselberghe, *Portretul lui Octave Maus*, d. 1885, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.



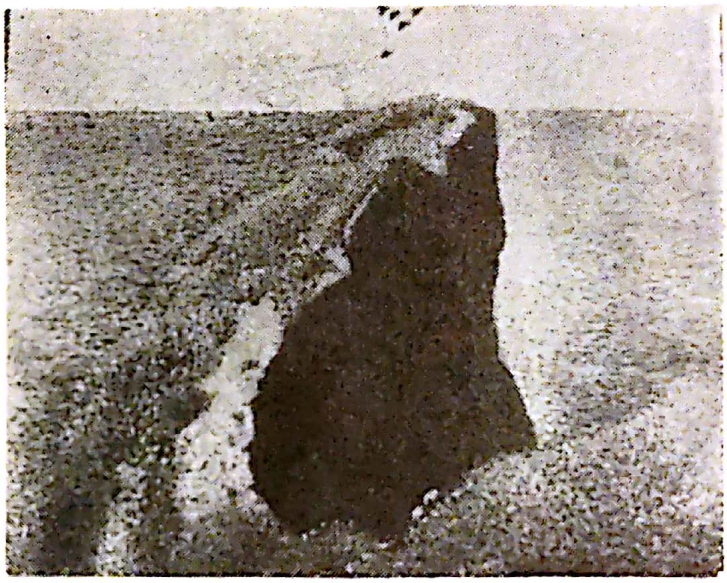
Angrand, *Rambleu de cale ferată în afara Parisului*, d. 1886. Expusă la Salonul Independenților din 1886. Colecție particulară, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

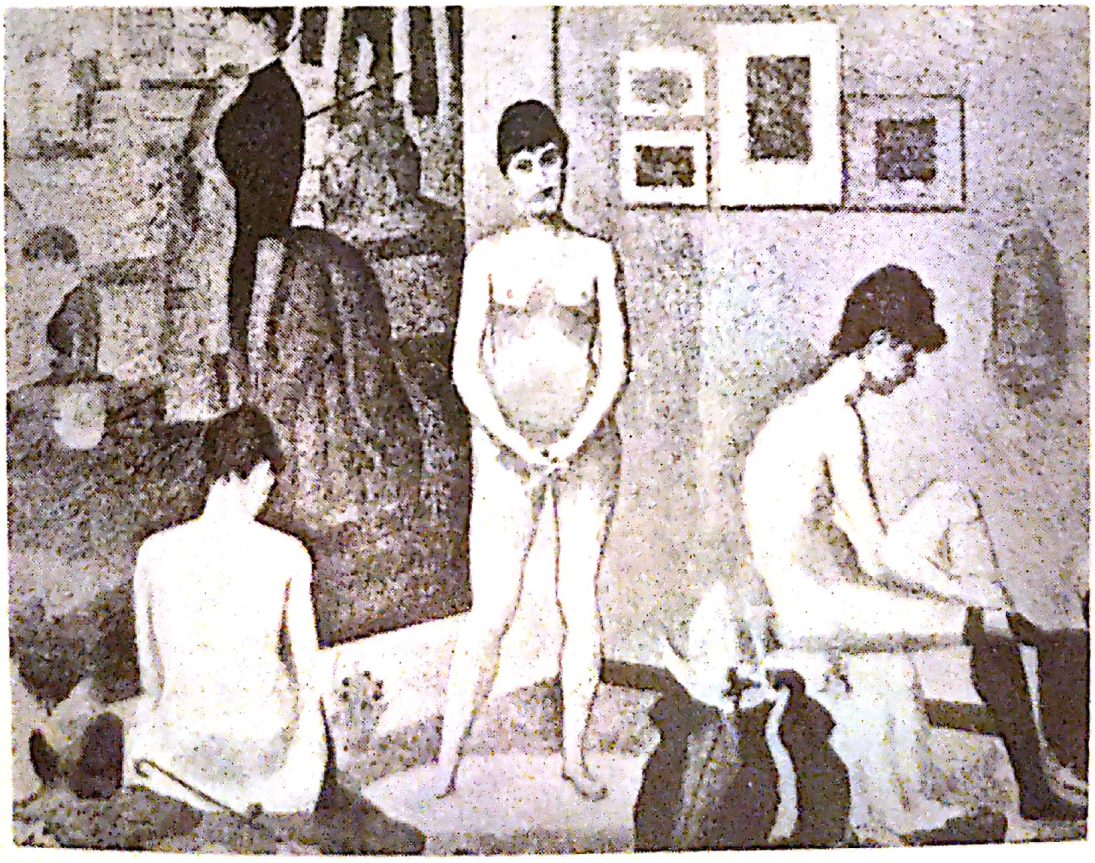


Seurat, *Farul de la Honfleur*, 1886. Expusă cu grupul celor XX la Bruxelles în 1887; achiziţionată de Verhaeren. Colecţia Sir Chester Beatty, Londra.

Seurat, *Le Bec du Hoc, Grandcamp*, 1885. Expus cu grupul celor XX la Bruxelles în 1887. National Gallery, Londra.



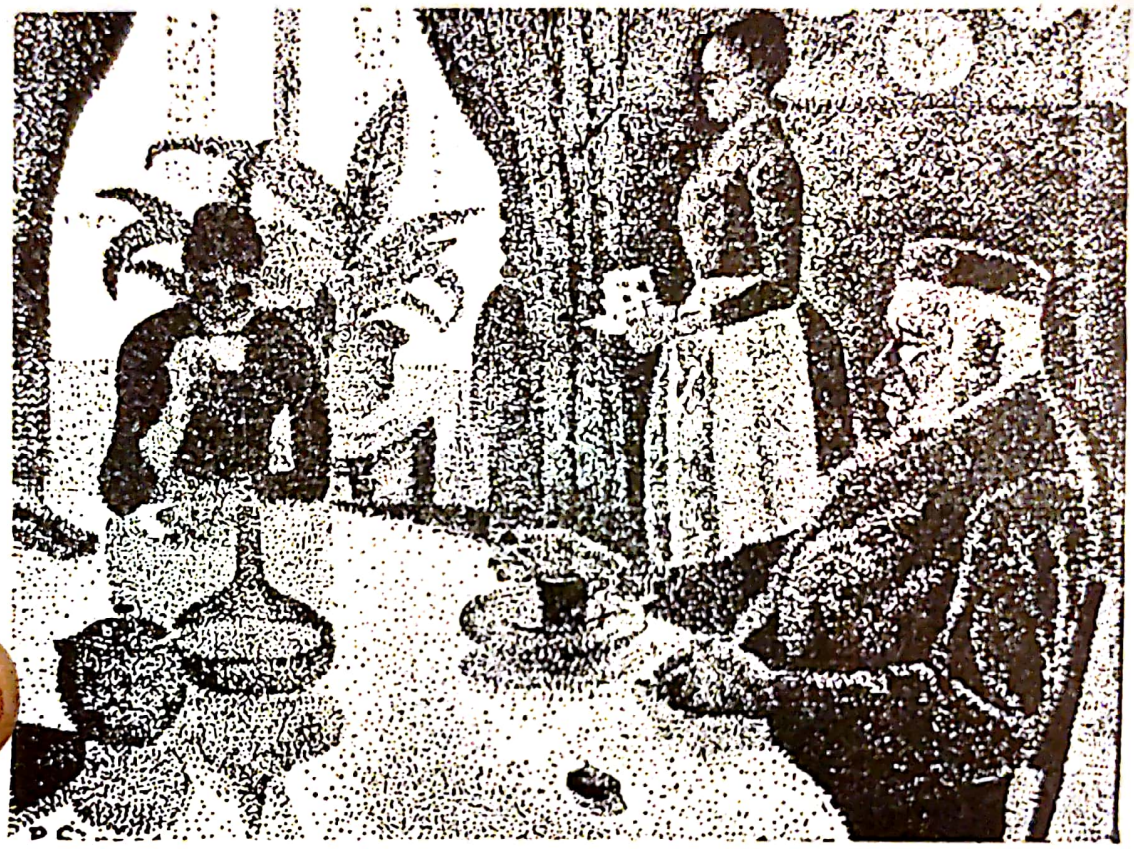
Seurat, *Modelele*, 1887—88. Expus cu Independenţii în 1888, Barnes Foundation, Merion, Ph.

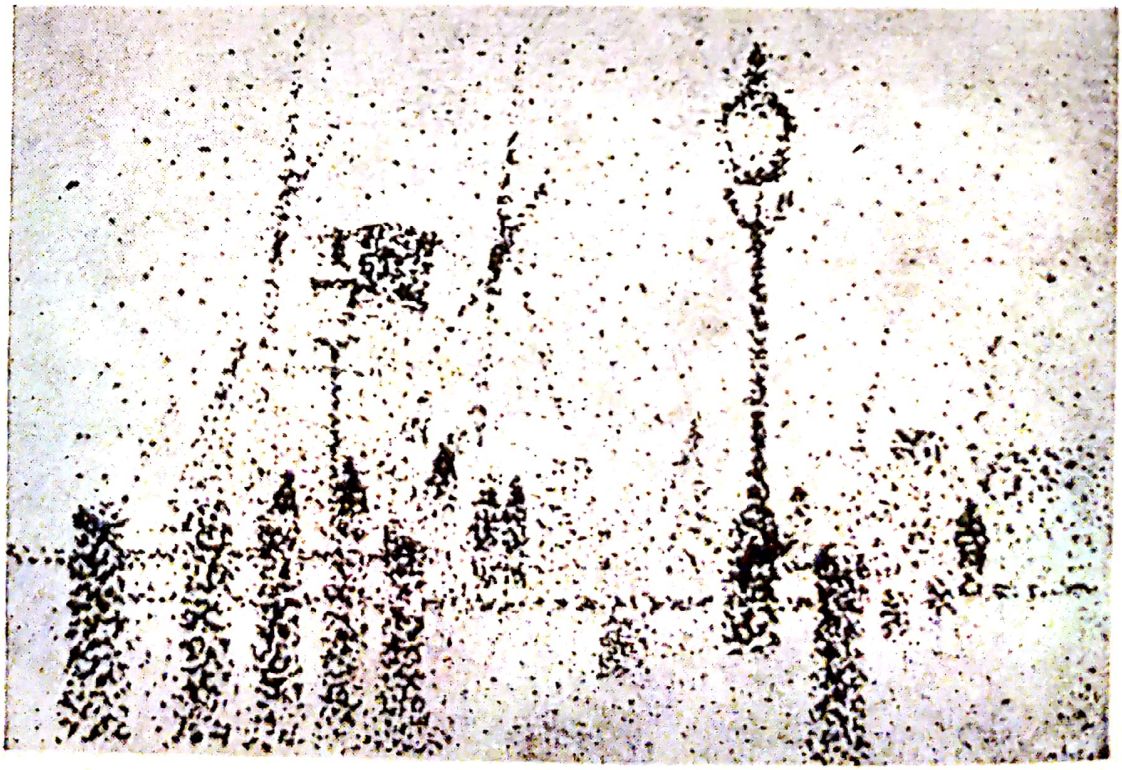


Scanned with OKEN Scanner

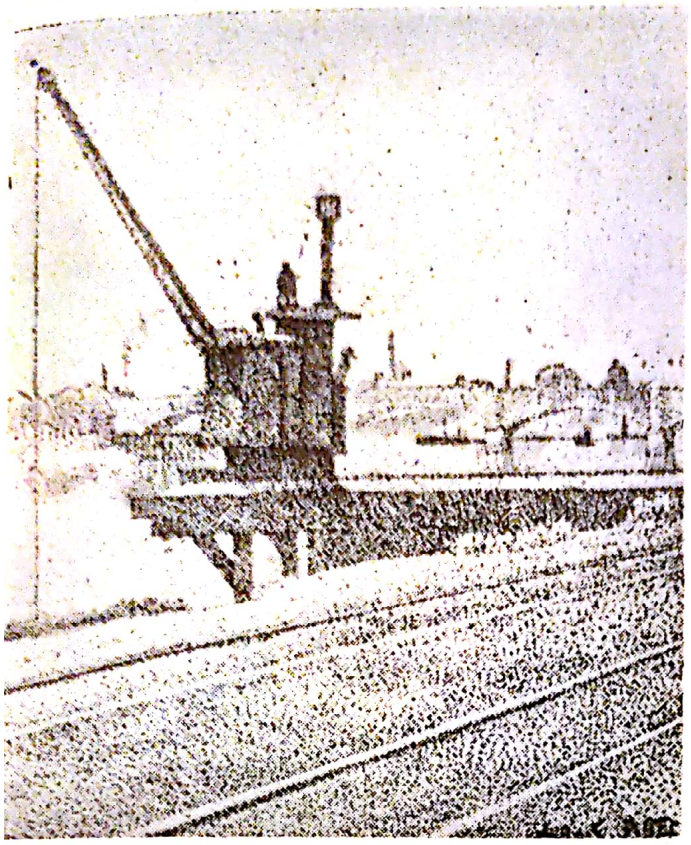
Signac, *Sufrageria* (*Micul dejun*), 1887, Colecția Robert Lehman, New York.

Finch, *Vedere din port*, 1888. Desenat pentru catalogul grupului celor XX.





Scanned with OKEN Scanner

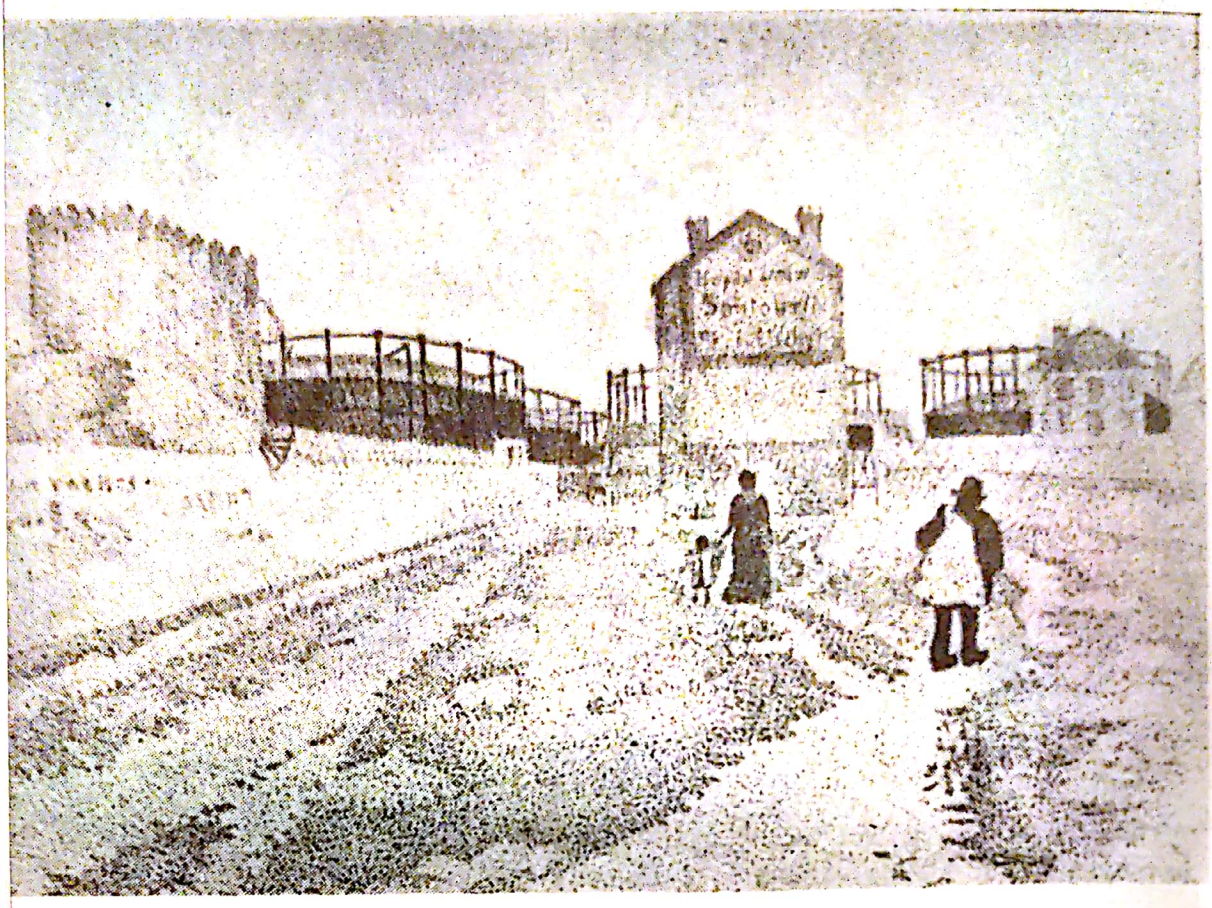


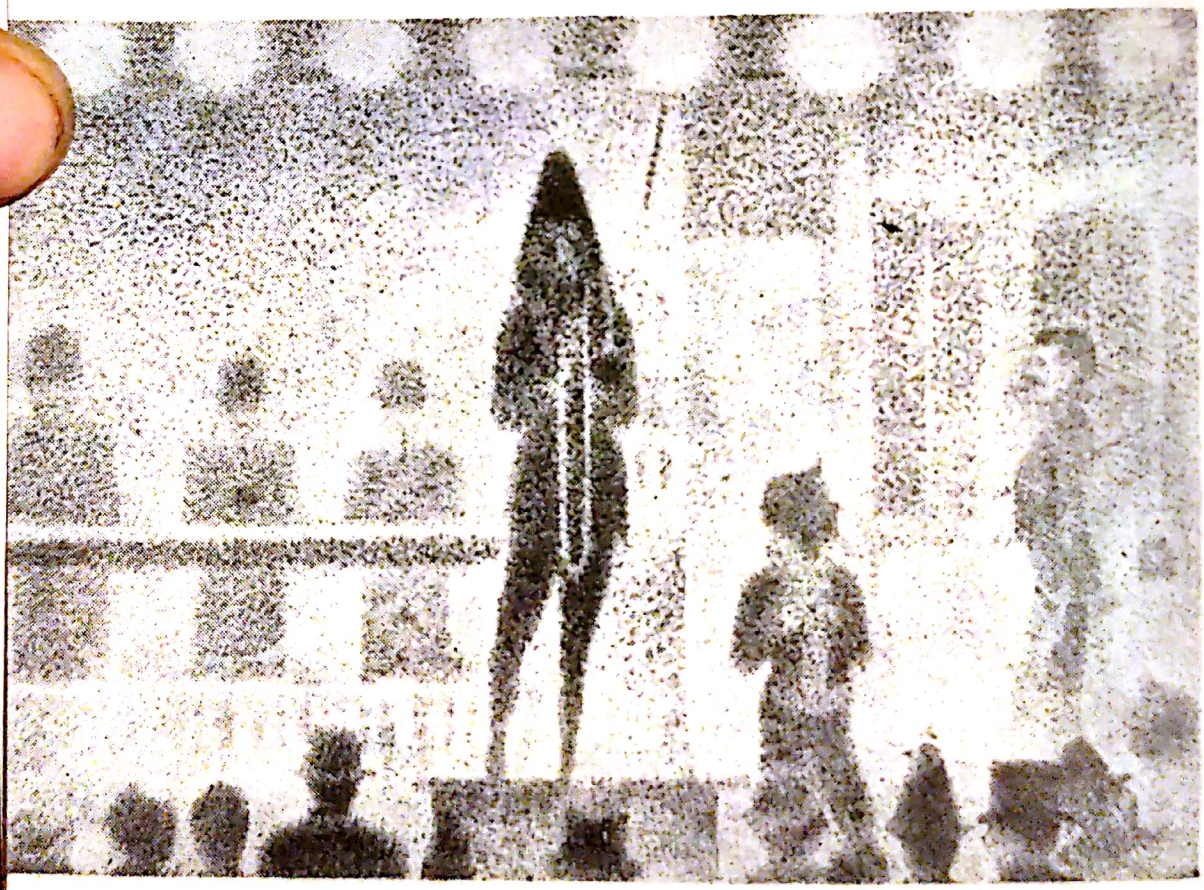
Dubois-Pillet, *Cheiul Senei*, Paris, 1888. Desenat pentru catalogul grupului celor XX.

Pissarro, *Vînzătorii de porci, Piața din Saint-Martin*, 1886.

Pissarro, *Scenă din piață, Pontoise*, 1886, Colecția Robert Lehman, New York.

Scanned with OKEN Scanner





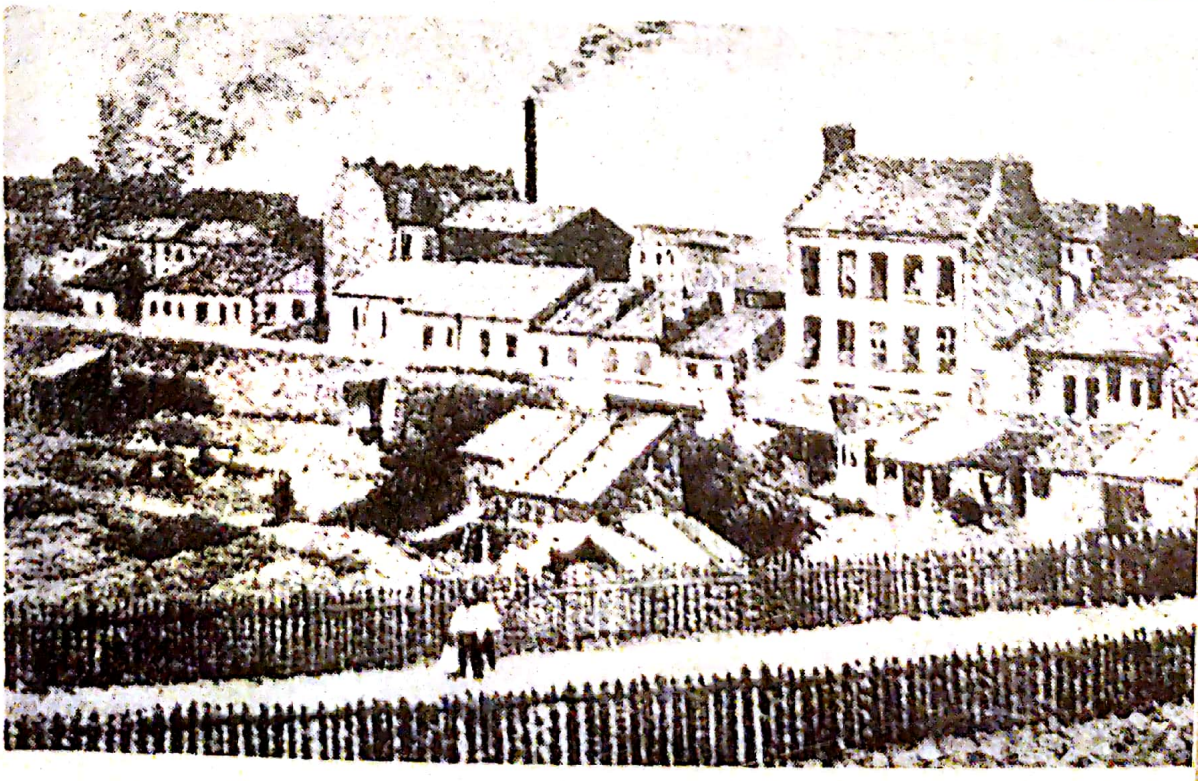
Signac, *Pasajul din Puits Berlin, Clichy*, 1886, Metropolitan Museum of Art, New York.

Seurat, *Parada*, 1888, Colecţia R. von Hirsch, Basel.

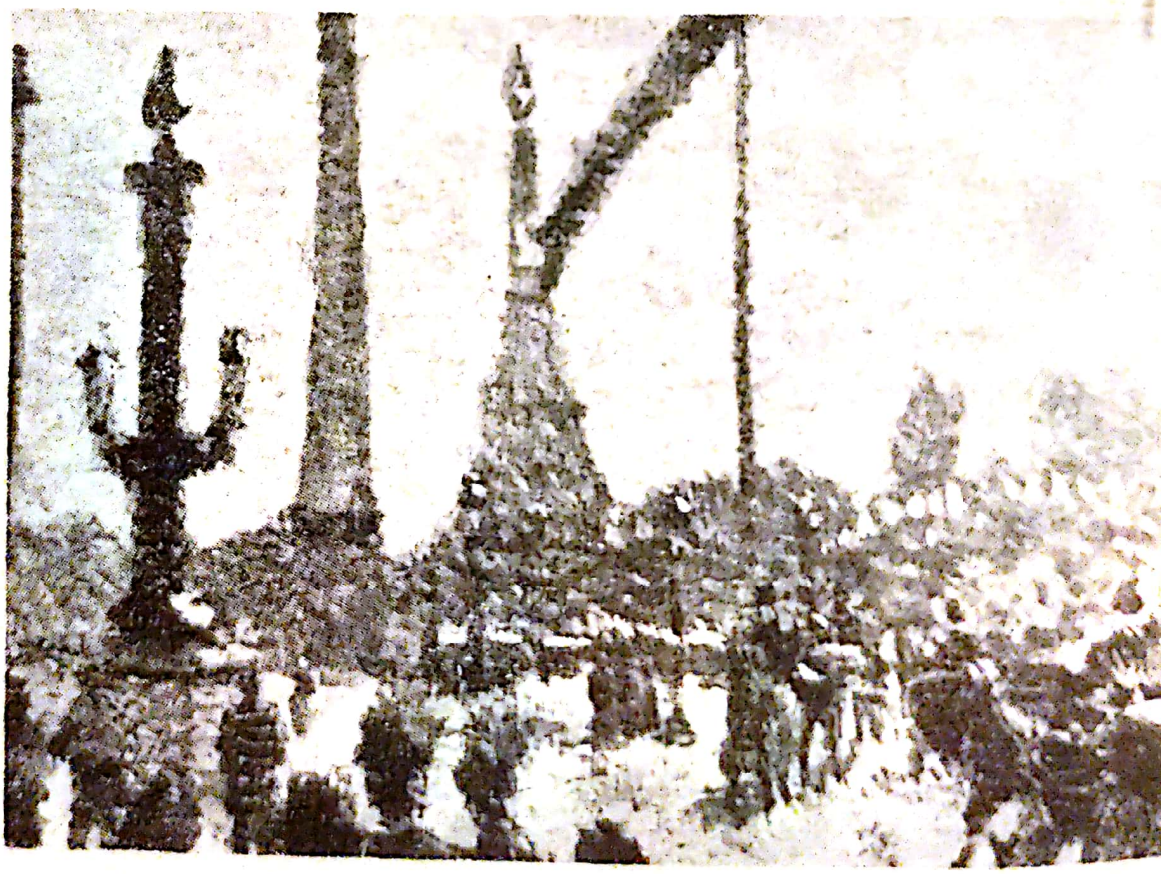
Scanned with OKEN Scanner

Gausson, *Biserica din Gouvernes*, 1887—88. Expus la Salonul Independenţilor din 1888. Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Luce, *Vedere din Montmartre*, d. 1887, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



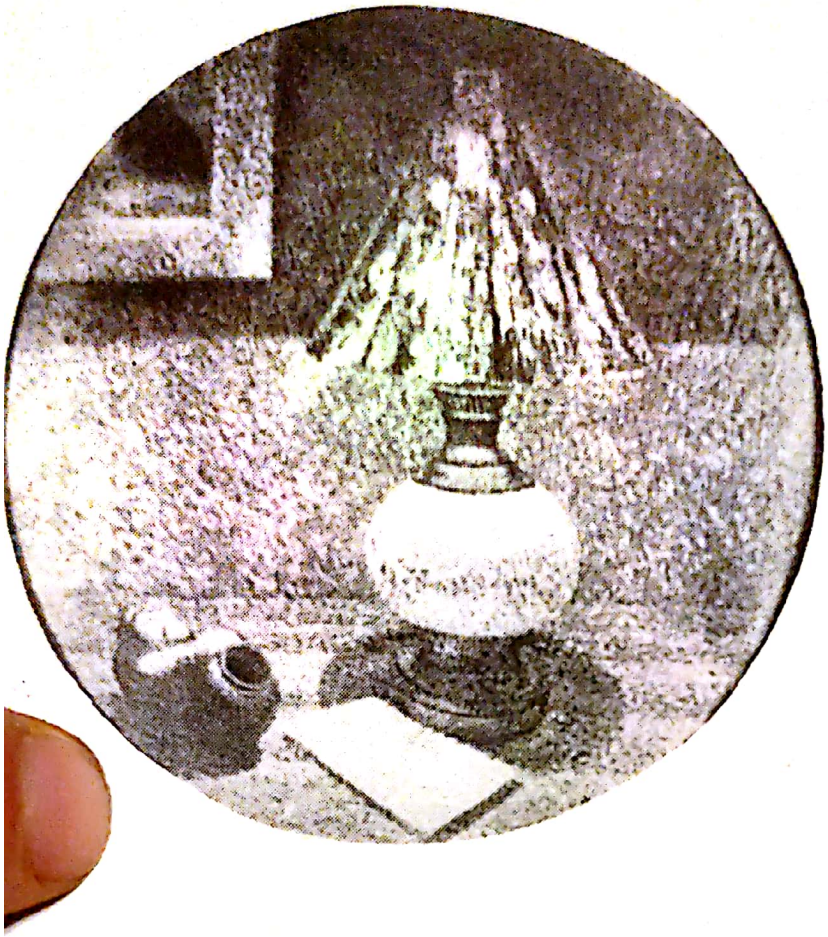
Scanned with OKEN Scanner



Seurat, *Bărci de pescari la Port-en-Bessin*, 1888, Museum of Modern Art, New York.

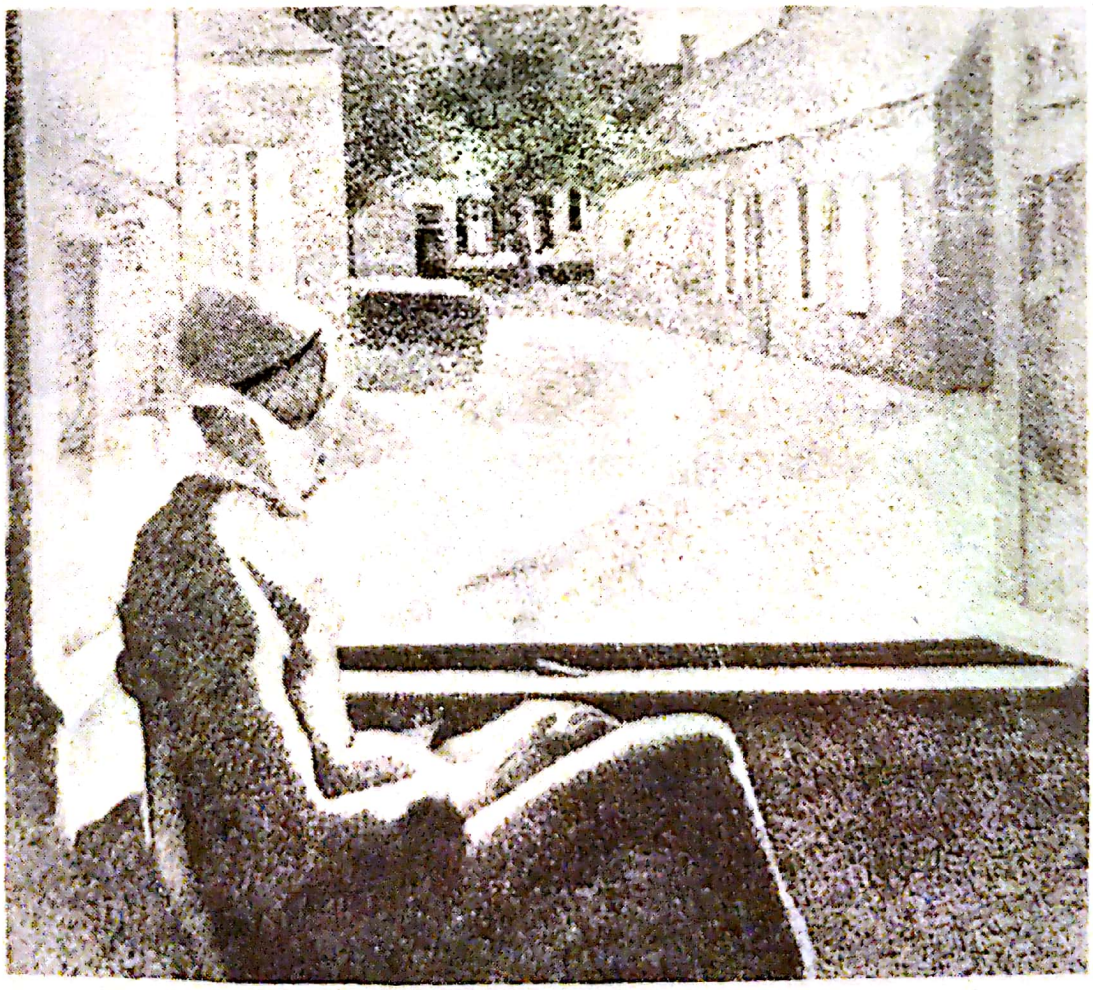
Hayet, *Place de la Concorde, Paris*, 1889. Expus la Salonul Independenților din 1889. Colecție particulară, New York.

Scanned with OKEN Scanner

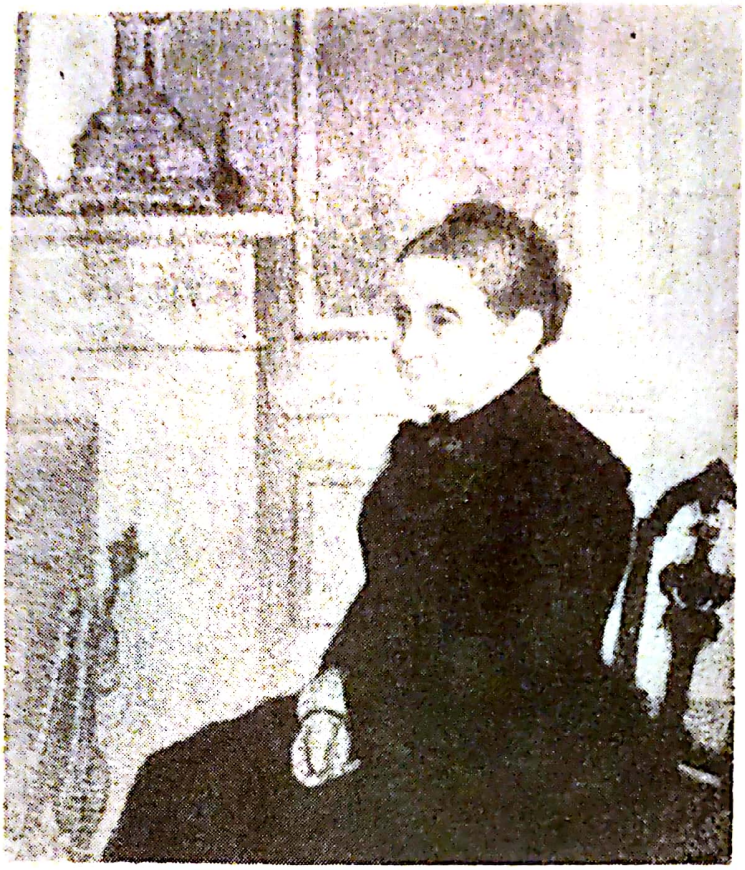


Dubois-Pillet, *Veioză*, c. 1888, Colecție particulară, New York.

H. van de Velde, *Femeie la fereastră*, 1890. Expus cu grupul celor XX în 1890. Musée Royal des Beaux-Arts, Anvers.

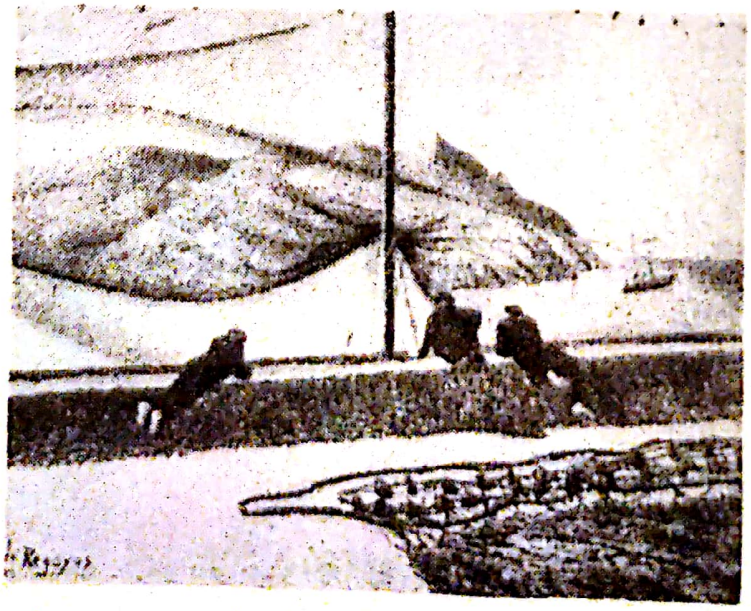


Scanned with OKEN Scanner



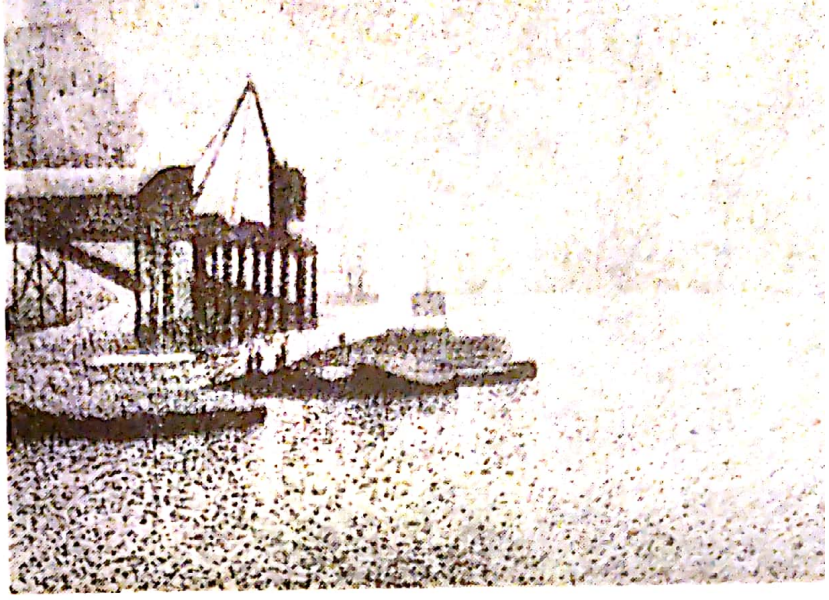
Van Rysselberghe, *Portretul d-nei Charles Maus*, d. 1890, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Van Rysselberghe, *La Pointe Perkirtdec*, 1889, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

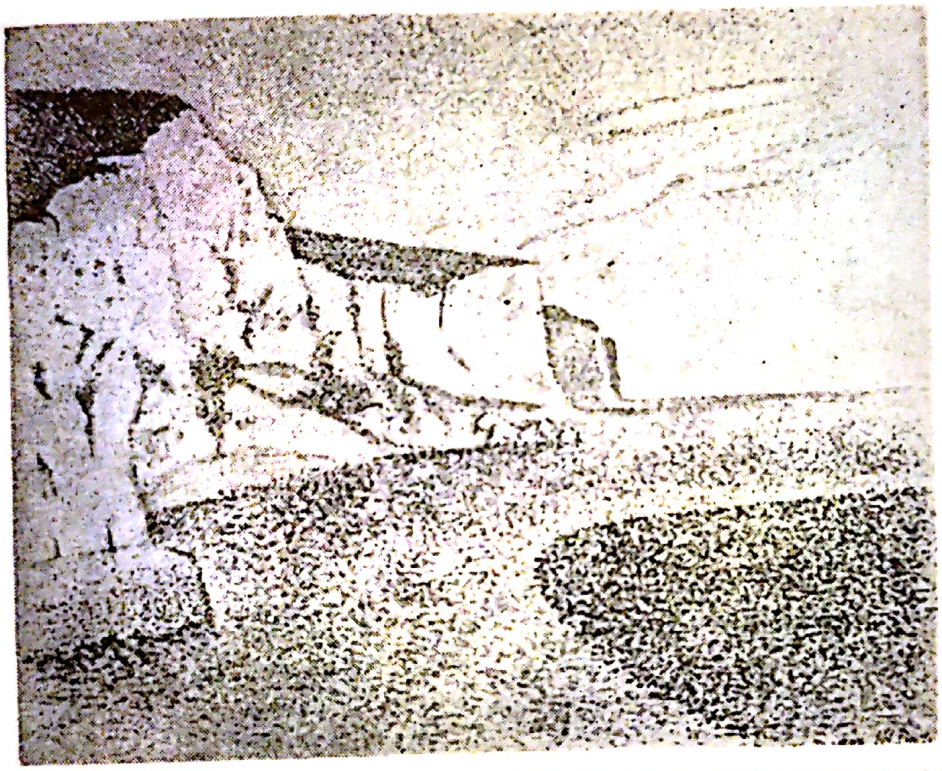


De Regoyos, *Pescart de San Sébastian*, 1893.

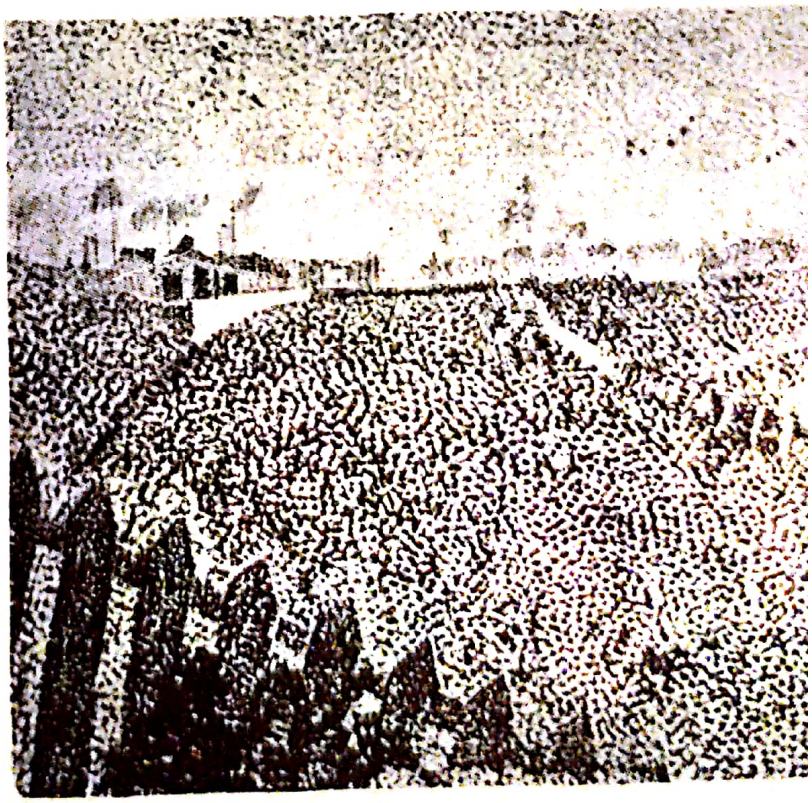
Scanned with OKEN Scanner



Lemmen, *Vedere din port*, c. 1890, Galerie Georges Giroux, Bruxelles.



Finch, *Coasta engleză la Dover*, d. 1892, Ateneum, Helsinki.

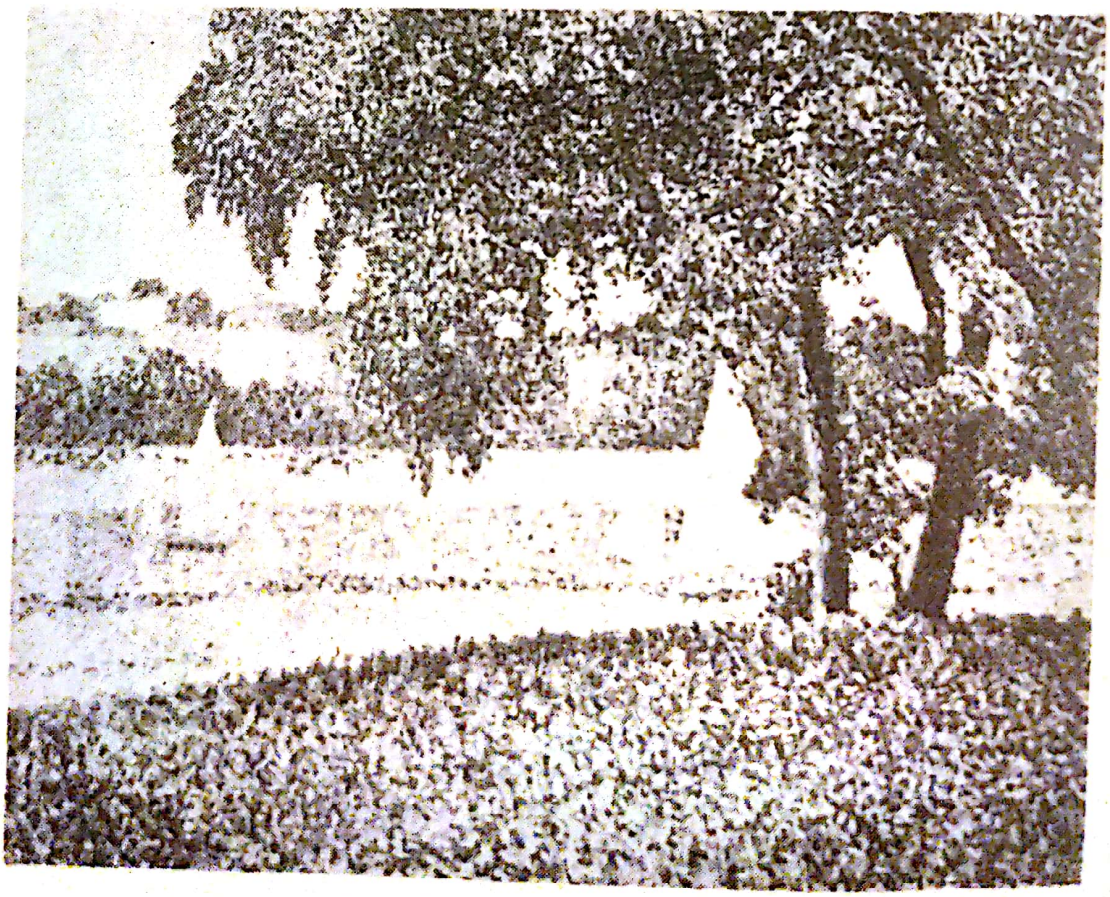


Finch, *Cursa de cai*, 1888, Colecție particulară, Helsinki.

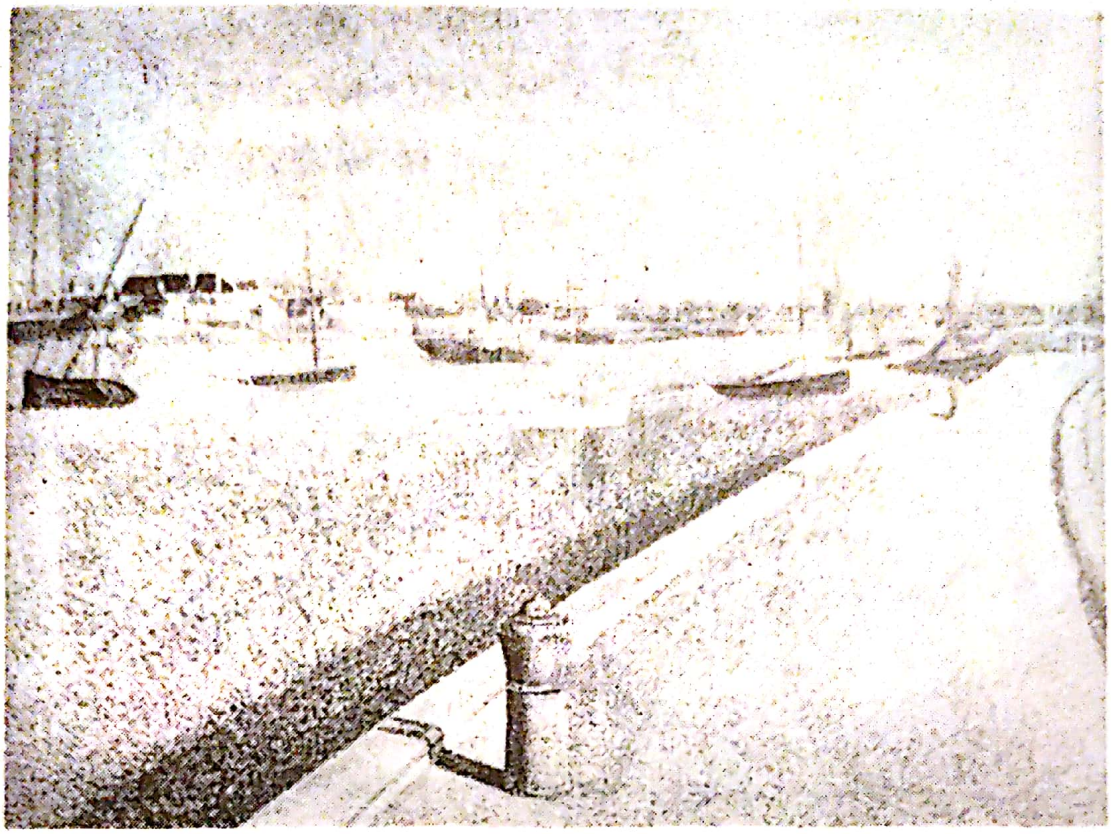
Scanned with OKEN Scanner

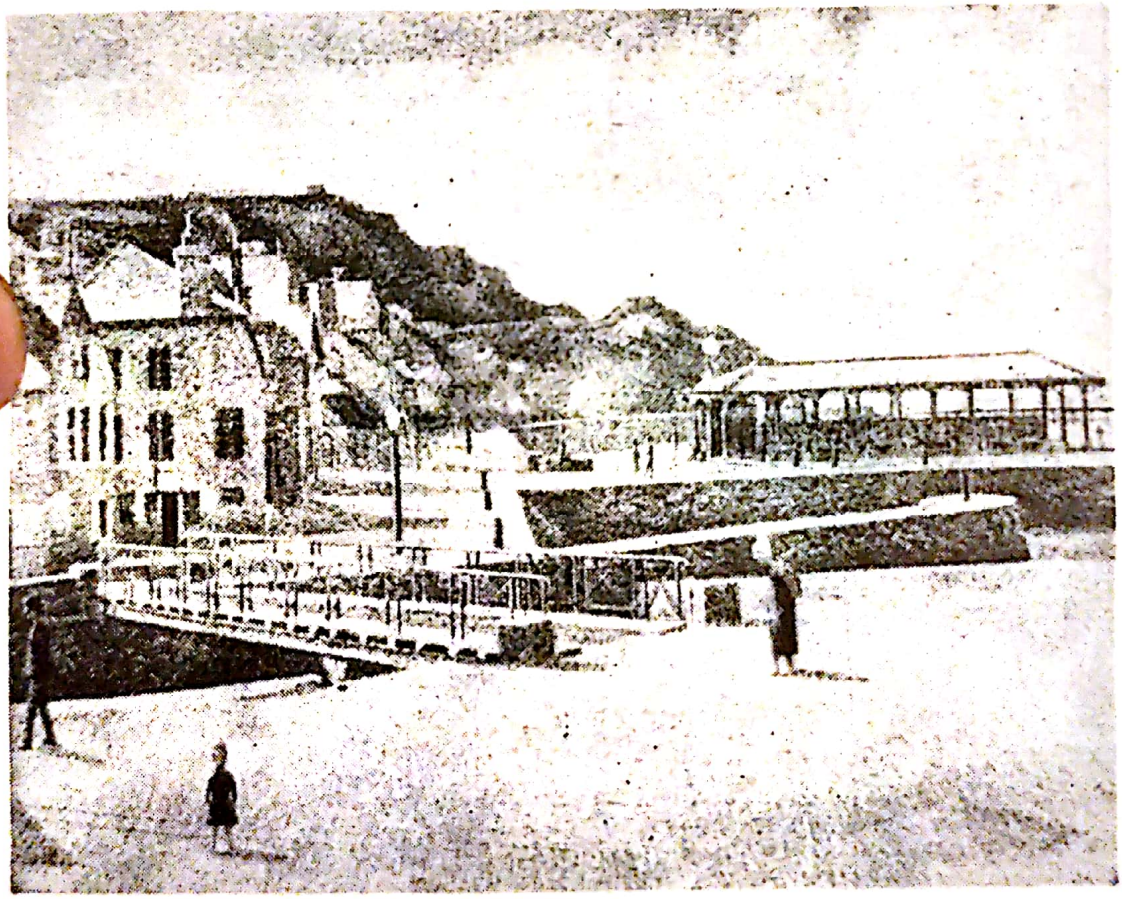
Seurat, *Sena la Courbevoie* (*La Grande Jatte*), c. 1887, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.

Angrand, *Sena la Courbevoie* (*La Grande Jatte*), 1888, Colecţia H. M. Robinow, Londra.



Scanned with OKEN Scanner

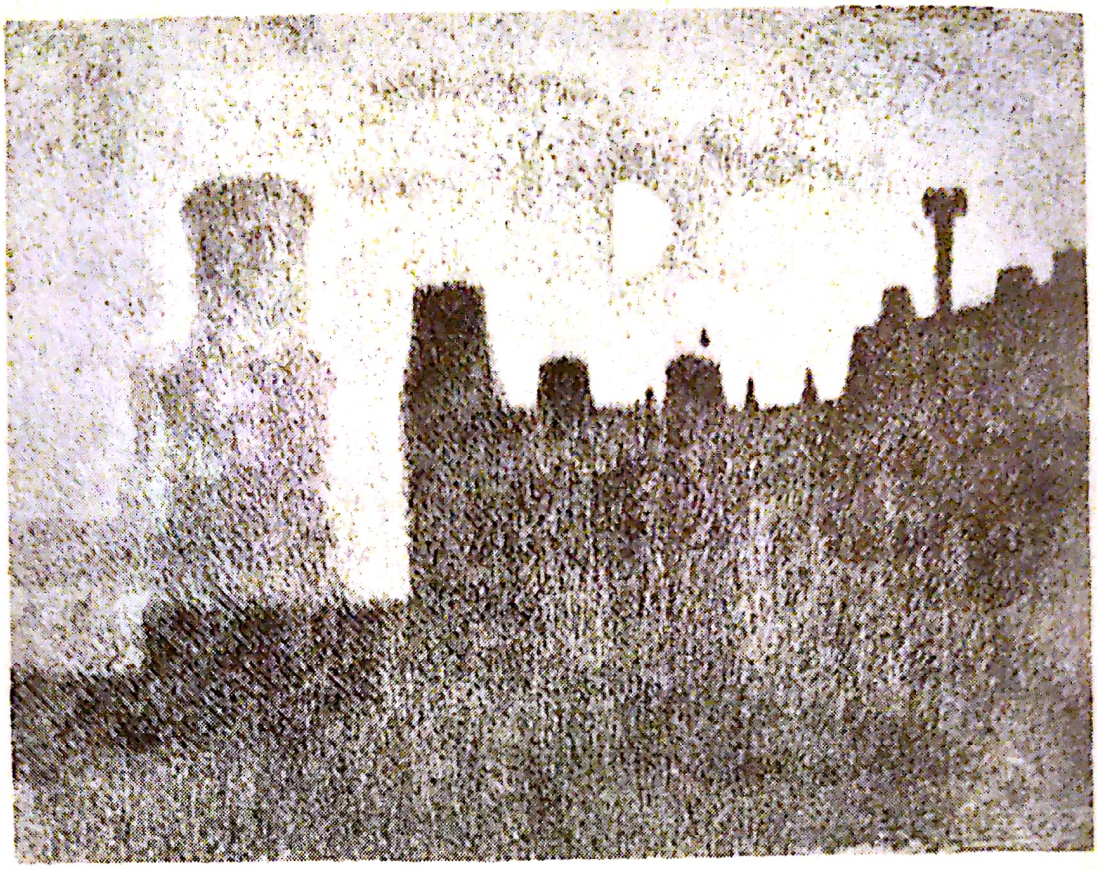




Seurat, *Portul Gravelines*, 1890, John Herron Art Institute, Indianapolis.

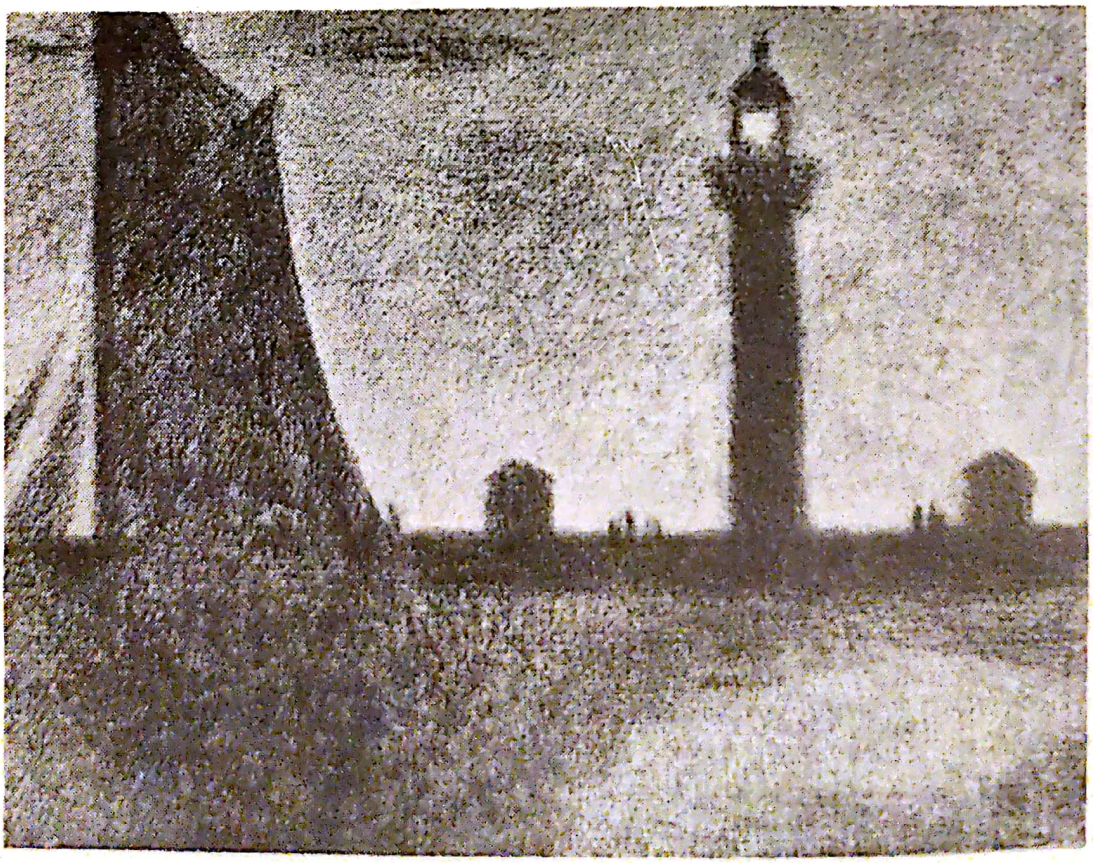
Seurat, *Port-en-Bessin*, 1888. Expus cu grupul celor XX la Bruxelles, în 1889. Minneapolis Institute of Arts.

Scanned with OKEN Scanner



Dubois-Pillet, *Acoperișuri de case din Paris și Saint-Sulpice, noaptea*, c. 1888.

Seurat, *Farul din Honfleur*, 1886, Colecția Robert Lehman, New York.



Scanned with OKEN Scanner

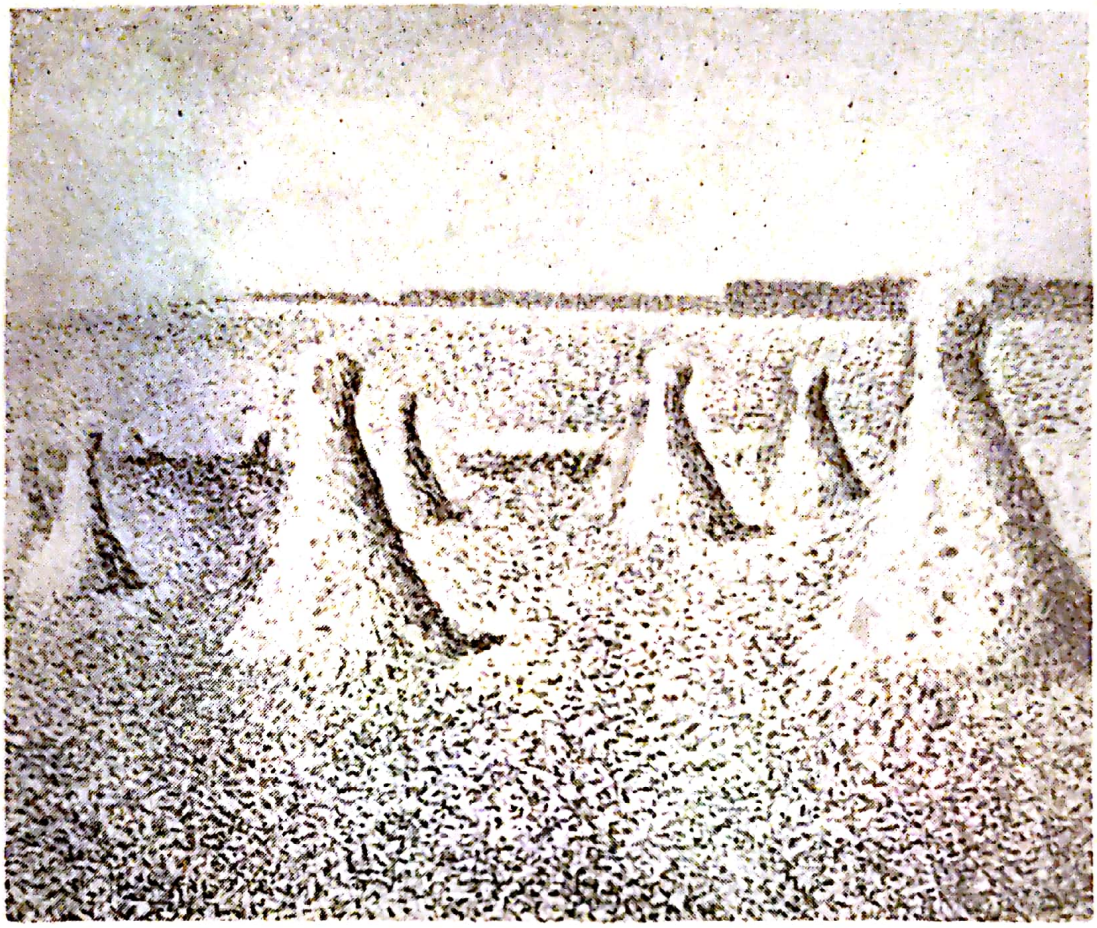
Signac, *Studiu pentru „O duminică"*, 1889, Colecția Ginette Signac, Paris.

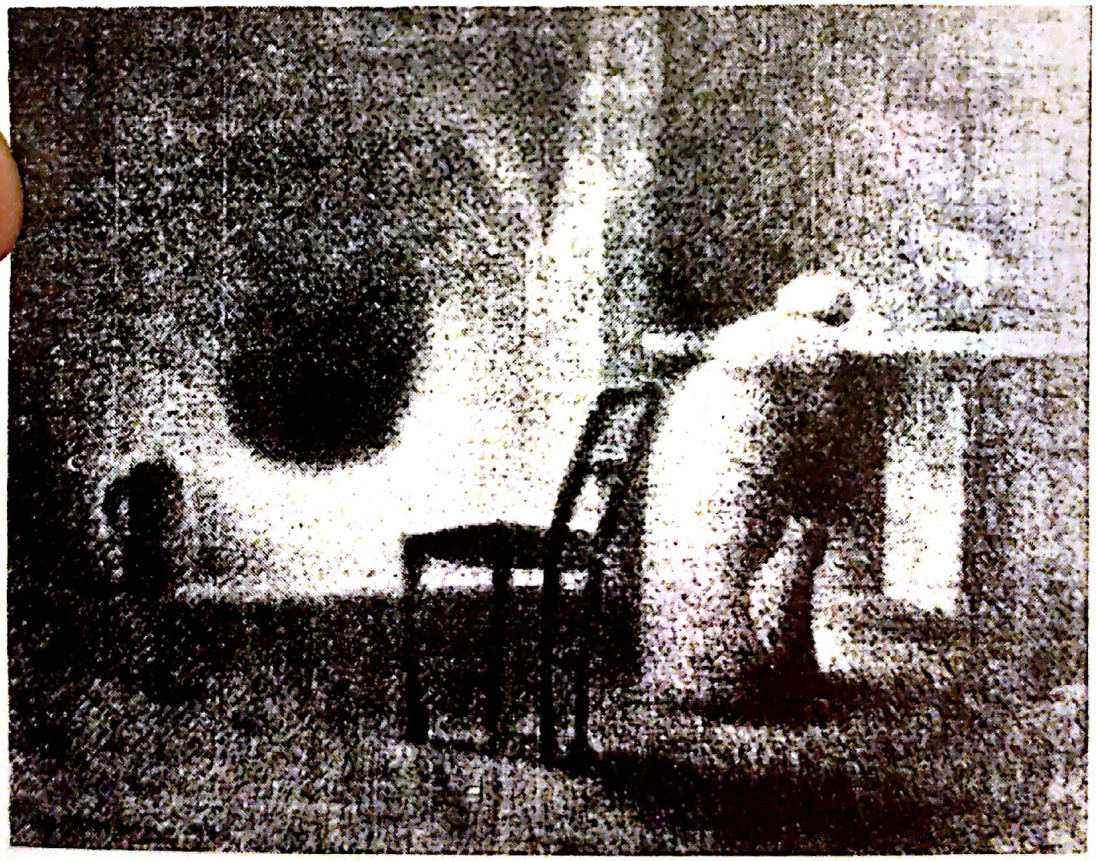
Scanned with OKEN Scanner

Angrand, *Mamă cu copil*, d. 1896, Colecţie particulară, Franţa.

Petitjean, *Portretul soţiei artistului*, 1892, Musée National d'Art Moderne, Paris.

Scanned with OKEN Scanner





Angrand, *Căpiţe de fîn*, d. 1888, Colecţia M. Hadley, New York.

Angrand, *Bucătăria*, d. 1892, Colecţie particulară, Paris.

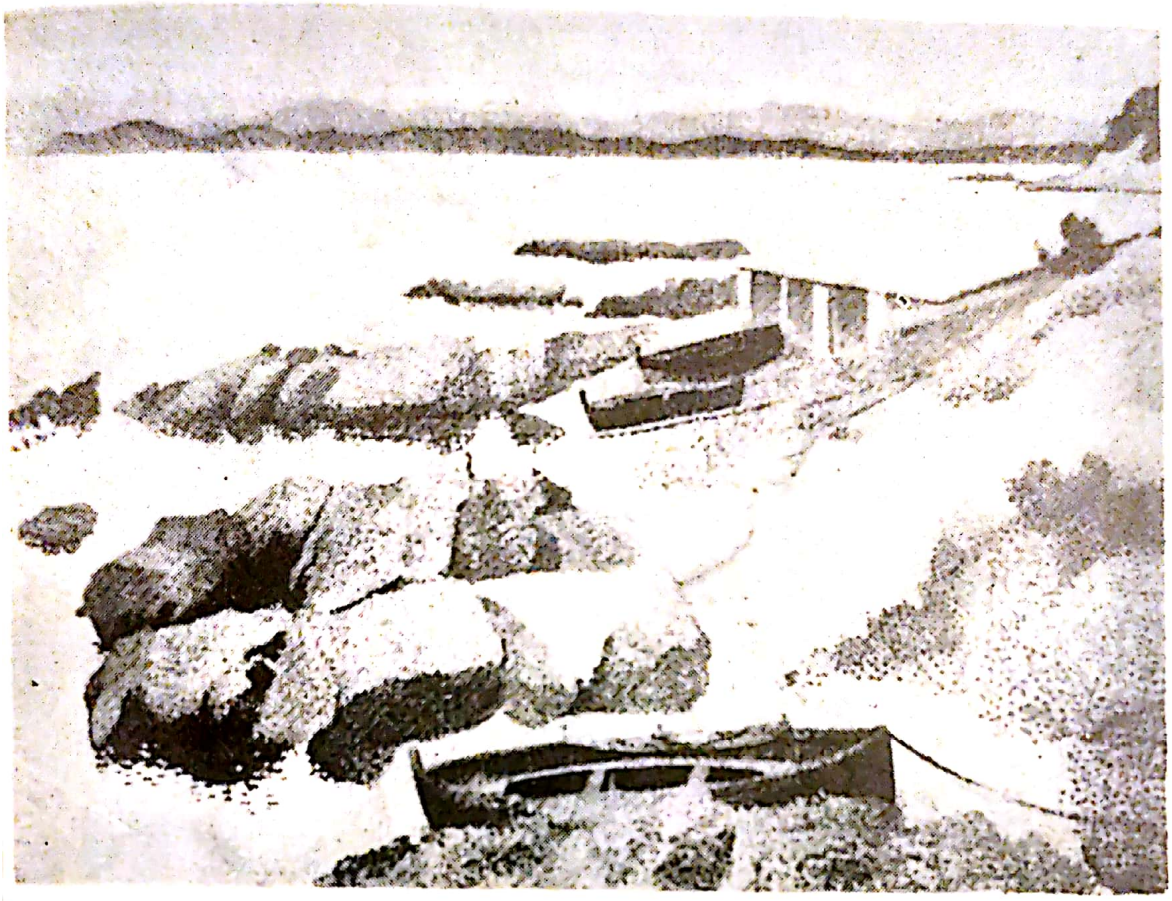
Scanned with OKEN Scanner

Cross, *Drum sătesc*, c. 1892, Colecția L. Ritter, New York.

Cross, *Țărancă ducînd o găleată*, d. 1893, Colecție particulară, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

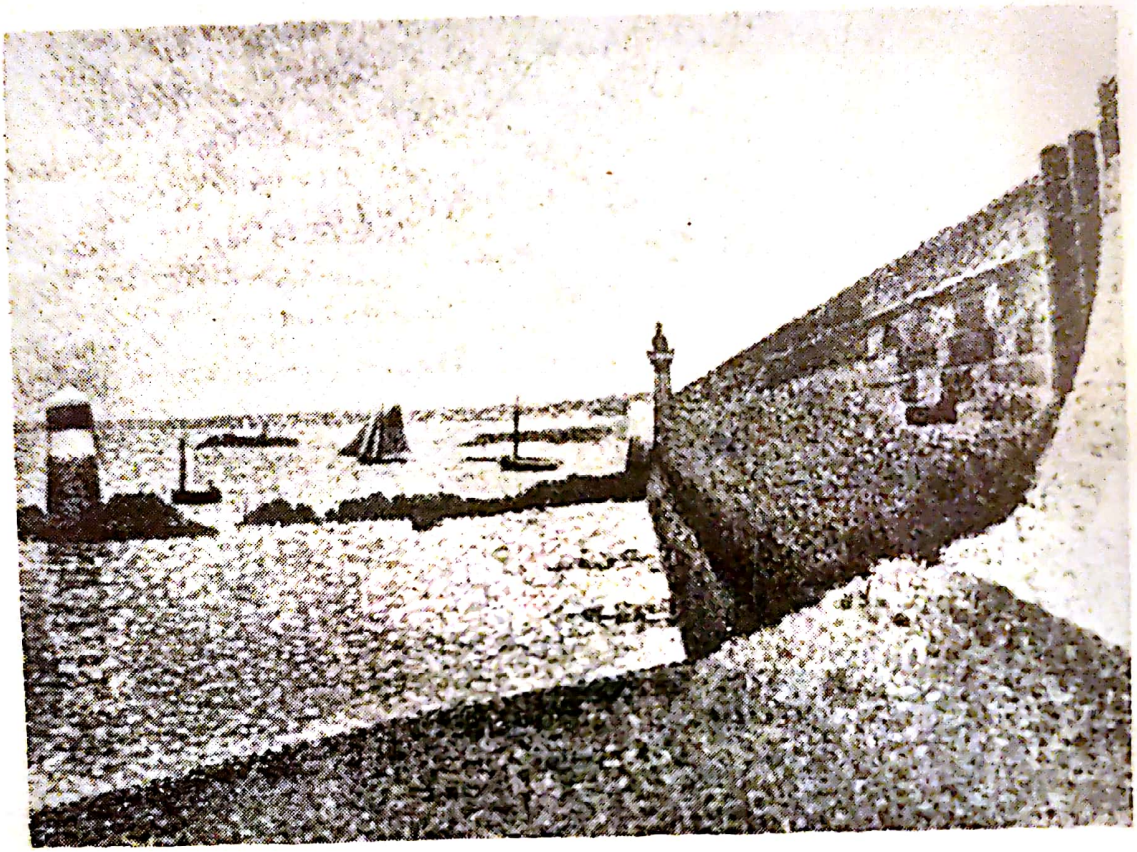
Cross, *Coasta lîngă Antibes*, c. 1892, Colecţia J. H. Whitney, New York.

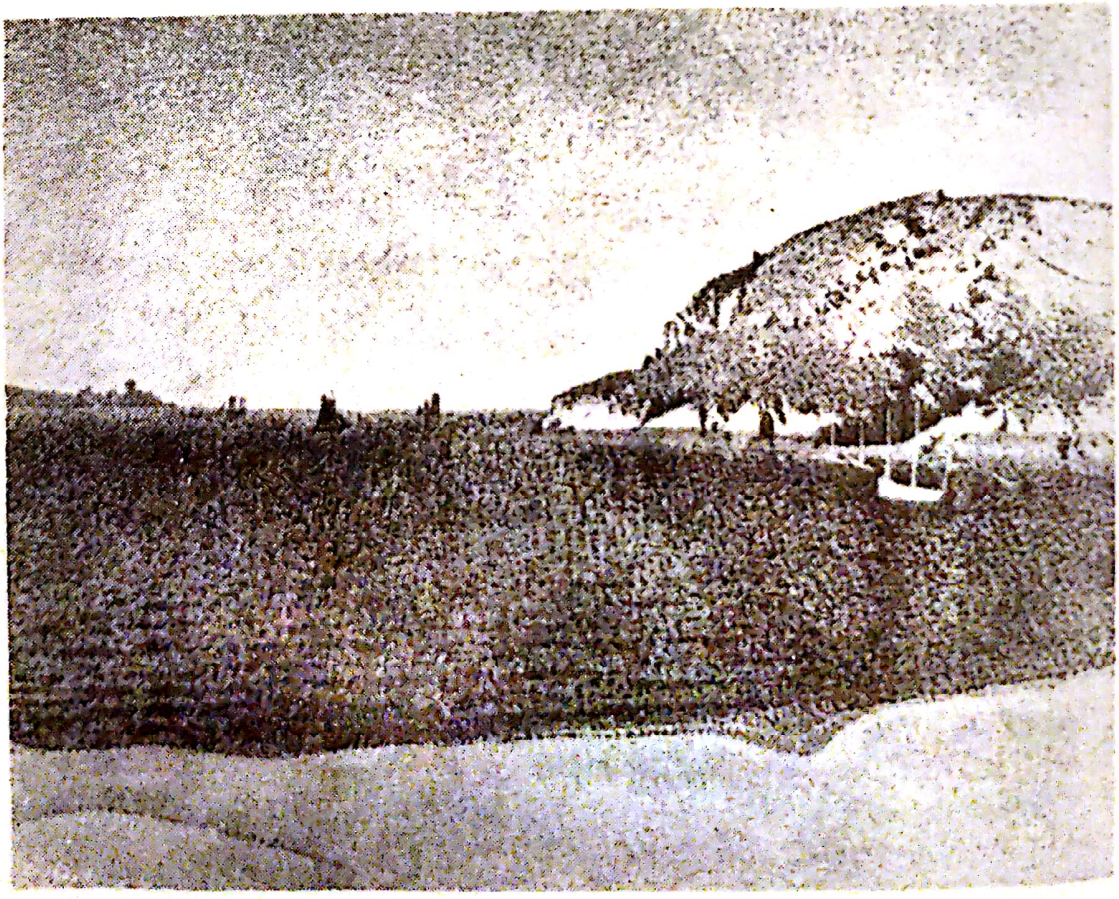


Cross, *Culesul strugurilor*, d. 1892, Colecţia J. H. Whitney, New York.

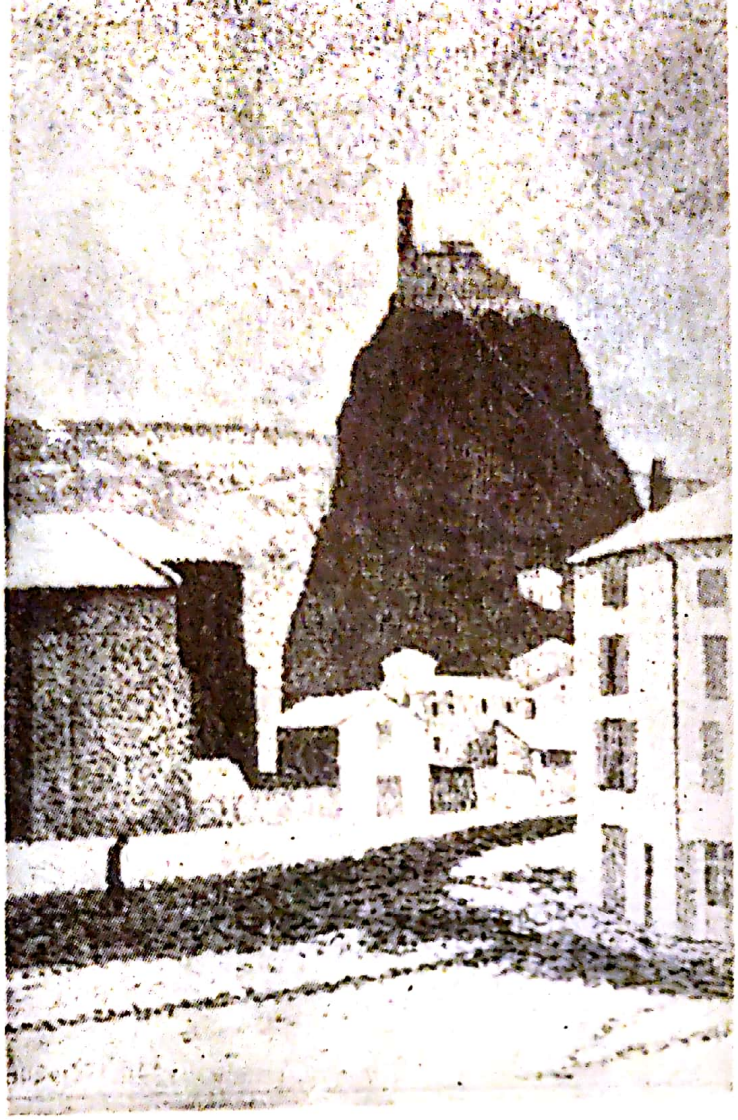
Signac, *Dig la Portrieux*, d. 1888, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Signac, *Golful din La Fresnaye*, d. 1890.

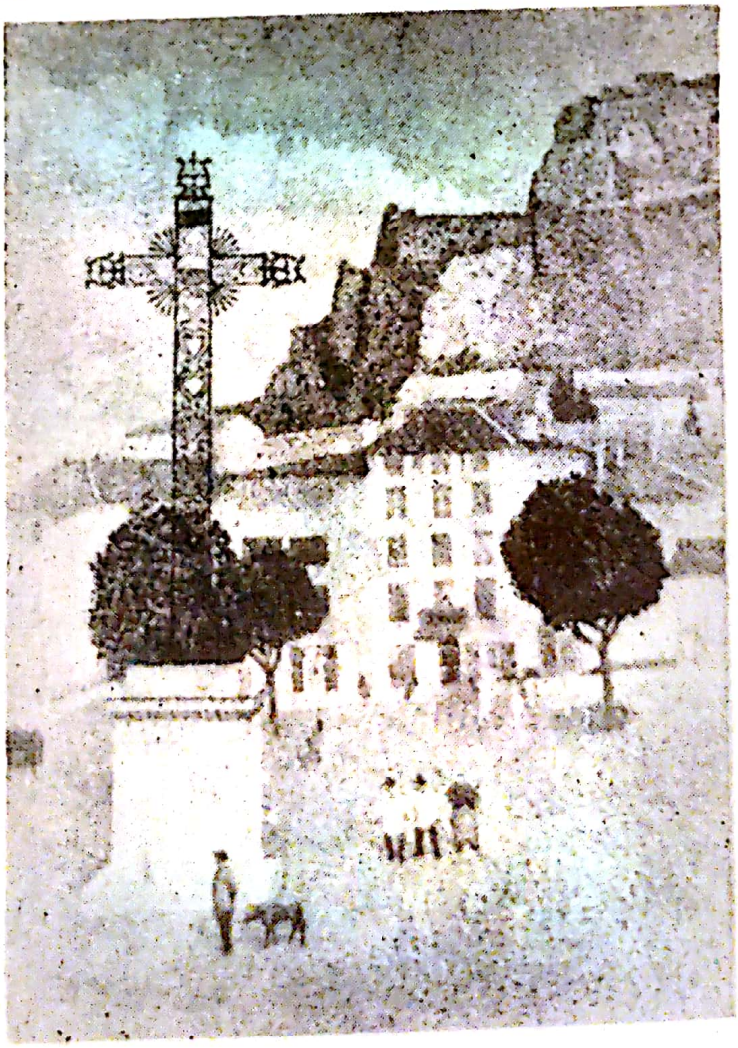




Scanned with OKEN Scanner

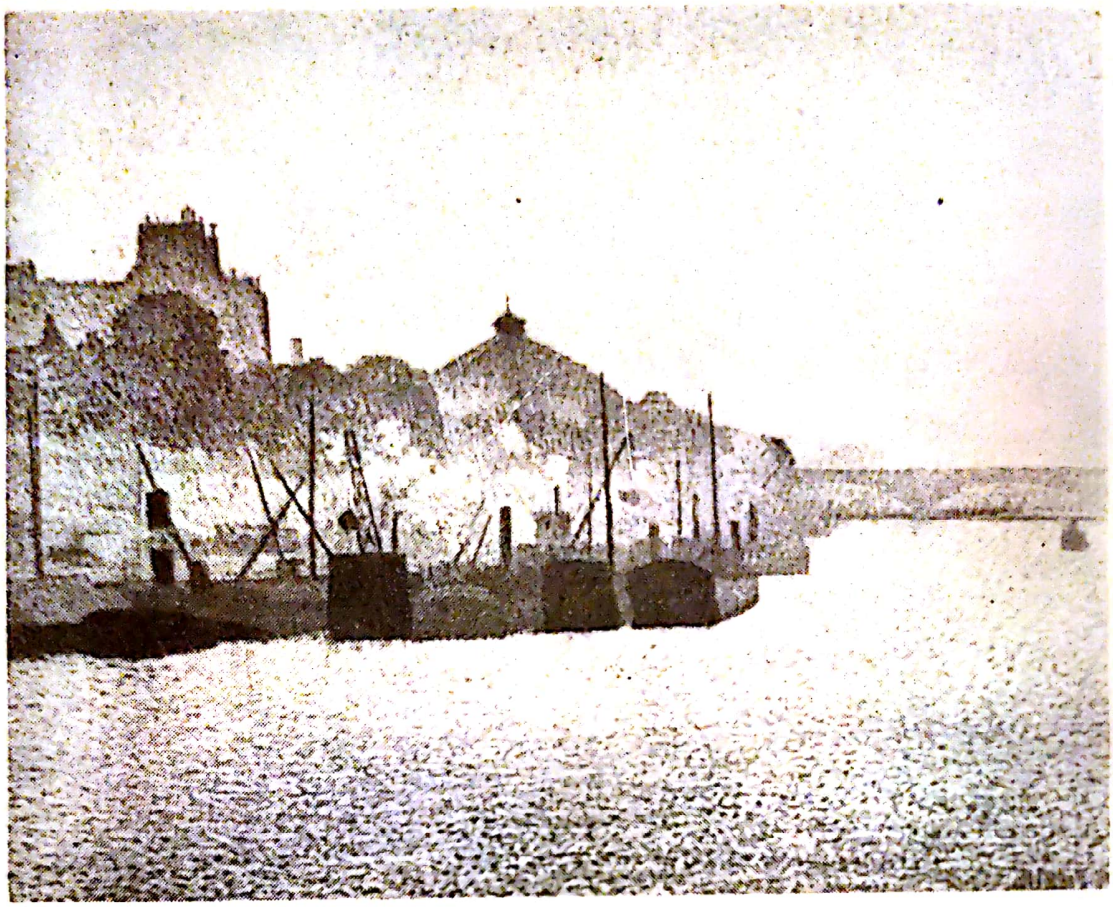


Dubois-Pillet, *Saint Michel d'Aiguilhe, iarna,* Le Puy, 1889—90, Musée Crozatier, Le Puy.



Dubois-Pillet, *Piață în Le Puy*, 1889—90.

Scanned with OKEN Scanner



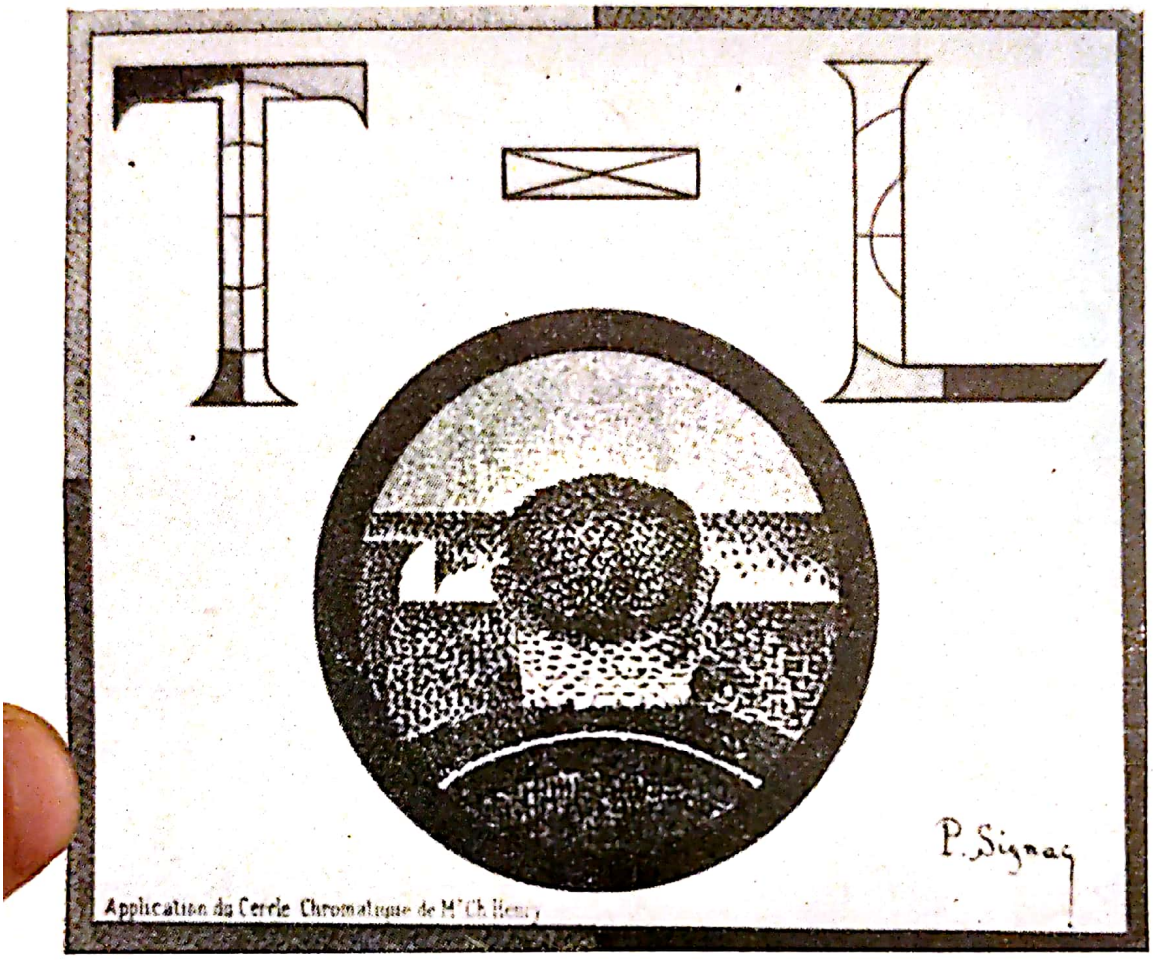
Dubois-Pillet, *Sena in Paris*, c. 1888, Colecţia A. G. Altschul, New York.

Dubois-Pillet, *Autoportret*, c. 1890.

Scanned with OKEN Scanner

Signac, *Reclamă pentru „Cercle Chromatique" al lui Henry* dintr-un program pentru *Théâtre Libre* al lui Antoine, 1888, Museum of Fine Arts, Boston.

Signac, *Portretul lui Félix Fénéon în 1890*, Colecţia Joshua Logan, New York.



Scanned with OKEN Scanner

Seurat, *Artistul în atelierul său*, c.1884, Philadelphia Museum of Art.

Luce, *Portretul lui Paul Signac*, 1892.

Luce, *Portretul lui Georges Seurat*, 1890, Colecție particulară, Paris.

Pissarro, *Portretul fiului său, Lucien*, detaliu, d. 1883, Ashmolean Museum, Oxford.

Scanned with OKEN Scanner

Signac, *Portretul lui Maximilien Luce*, 1890, Marlborough Fine Arts, Londra.

Luce, *Portretul lui Georges Seurat*, 1890, Colecție particulară, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Luce, *Portretul lui H.-E. Cross*, c. 1890, Colecţia Robert Lehman, New York.

Gauguin, *Peisaj din Bretagne*, d. 1886, Colecţie particulară, Zürich.

Scanned with OKEN Scanner

table negre pe care, în cursul acelei bizare *causerie* estetice, o acoperise de sus pînă jos şi de la Orient pînă la Far West de ecuaţii şi formule. Demonstraţiile lui savante despre lumină — încurcate însă — l-au lăsat insensibil pe profanul care era Pissarro, acest artist îndrăgostit de adevăr şi poezie, interpret emoţionat şi sincer al senzaţiei. Dar sobrul şi răbdătorul Georges Seurat, a cărui fervoare tînără se entuziasmase atît de mult de aceste teorii încît putea sta să le asculte la nesfîrşit, le-a clarificat într-un limbaj de pictor, mai limpede, pentru ca Pissarro să le priceapă la rîndul său"[38].

Încă din 1884, Henry pregătise un tratat important despre expresia liniilor, în care se străduia să rezolve următoarele probleme: (a) date fiind orice fel de linii, să se găsească acea combinaţie capabilă să producă în mod necesar o expresie definită; (b) date fiind linii sau segmente de linii, să se determine ordinea sau ordinile succesiunilor agreabile sau dezagreabile; (c) care sînt în general sistemele de linii cele mai agreabile? Pentru soluţionarea acestor probleme era indispensabil ajutorul teoriilor celor mai delicate ale geometriei moderne, al „cinematicii" şi al geometriei în spaţiu. Noua ştiinţă matematică creată de Charles Henry se dovedea utilă şi în psihologie; ea lumina cu putere celelalte domenii ale expresiei: culorile şi sunetele; şi oferea în plus resurse nelimitate pentru arta industrială[39].

În 1885, Henry publicase o *Teorie a direcţiilor* şi un *Tratat despre estetica ştiinţifică*, urmate în 1886 de un studiu despre estetica muzicală şi despre *Legea evoluţiei senzaţiilor muzicale*. Reflecta de asemenea la un eseu despre teoria muzicii a lui Rameau. Seurat, care fusese fascinat de posibilitatea unor analogii între teoriile muzicale şi ale sale proprii, a aflat imediat în cercetările lui Henry un rezervor de date ştiinţifice pe care el tocmai le căuta. În timp ce Seurat studia descoperirile lui Henry, Signac a început să participe concret la activitatea savantului desenînd anumite grafice pentru el.

Scanned with OKEN Scanner

Întrucît metoda lui Seurat subsuma armoniile coloristice ale picturii legilor fizicii şi opticii, elemente ca structura, compoziţia şi linia căpătau în mod obligatoriu o importanţă capitală, căci în ele artistul putea interveni mai liber şi-şi putea impune voinţa creatoare asupra „ingredientelor" artei sale. De aici înainte Seurat avea să urmeze îndeaproape cercetările lui Henry pentru a aplica descoperirile acestuia în picturile sale şi a-şi desăvîrşi propriile teorii.

Prezentarea tabloului *La Grande Jatte* la cea de-a opta — şi ultima — expoziţie impresionistă i-a adus astfel lui Seurat, pe lîngă multe adversităţi, un aliat curajos şi capabil în persoana lui Félix Fénéon şi i-a ocazionat cunoştinţa cu Charles Henry, ce avea să se dovedească extrem de fructuoasă, precum şi cu cîţiva proseliţi din tînăra generaţie de pictori. Ea a avut de asemenea drept rezultat primul lui contact cu grupul avangardist al celor XX (*Les Vingt*) din Bruxelles, care avea să contribuie substanţial la creşterea popularităţii sale.

Grupul celor XX fusese înfiinţat în ianuarie 1884, cu cîteva luni înaintea Independenţilor, în acelaşi scop al promovării noii arte neconvenţionale, dar sub un statut diferit[40]. Douăzeci de tineri artişti, belgieni sau rezidenţi în Belgia, printre care James Ensor, Willy Finch şi Théo van Rysselberghe, au pus bazele unei asociaţii libere de orice doctrină, al cărei unic program era de a organiza expoziţii anuale unde cei douăzeci de membri fondatori trebuiau să invite un număr egal de oaspeţi, unii din străinătate, toţi însă reprezentanţi ai tendinţelor noi şi vitale. Acest program le permitea să-şi concentreze eforturile asupra contribuţiilor semnificative la arta modernă (ei aranjau de asemenea concerte şi prelegeri) fără inconvenientul de a trebui să accepte pe *oricine*, cum au fost siliţi să facă Independenţii. Printre invitaţii la prima lor expoziţie, din 1884, s-au numărat Rodin, Whistler, Chase şi Sargent. Doi ani mai tîrziu, după ce Durand-Ruel a expus cîteva picturi impresioniste într-un hotel din

Scanned with OKEN Scanner

Bruxelles, Chase şi Whistler nu numai că au fost invitaţi din nou, dar alături de ei au mai fost invitaţi Monet, Renoir şi Monticelli. Tablourile lui Redon, pe atunci încă puţin cunoscut chiar în Franţa, au fost cele mai discutate, admirate sau contestate din toată expoziţia. Secretarul grupului (nu exista preşedinte), avocatul belgian Octave Maus, a editat, în colaborare cu Verhaeren şi Edmond Picart o revistă săptămînală, *L'Art Moderne*, care să ajute asociaţia să-şi popularizeze ideile şi să cîştige un spaţiu mai larg. Corespondentul ei din capitala Franţei a scris bineînţeles pe larg despre expoziţia impresionistă din 1886, încheindu-şi relatarea cu un paragraf referitor la „originalul datorită căruia, în această expoziţie de intransigenţi, intransigenţii înşişi au intrat în luptă, unii exaltînd peste măsură, alţii criticînd fără menajamente. Acest mesia al unei arte noi, sau acest mistificator cu sînge rece, este dl. Georges Seurat. O personalitate, fără îndoială, dar de ce fel? Judecîndu-l numai după imensa pînză pe care o intitulează O *duminică în insula La Grande Jatte* ... am putea să nu-l luăm în serios. Figurile sînt de lemn ... compoziţia are un aspect geometric ... La Bruxelles, *La Grande Jatte* ar stîrni un scandal. Dacă ar fi expusă, ar exista cazuri subite de alienare mentală şi apoplexii fulgerătoare. Şi totuşi, chiar în această pînză deconcertantă, ce profunzime, ce exactitate a atmosferei, ce radiaţie de lumină! O mistificare? Nu credem. Cîteva peisaje, pictate prin acelaşi procedeu ... dezvăluie o natură artistică aptă să descompună fenomenele luminii, să privească prin prisma lor, să exprime prin mijloace simple, dar savant combinate, efectele cele mai complicate şi mai intense. Considerăm că dl. Georges Seurat este un pictor sincer, chibzuit, observator, căruia viitorul îi va acorda un loc binemeritat"[41].

N-a fost nevoie de mai mult pentru a-i determina pe cei XX să-l invite pe Seurat la expoziţia lor din 1887, împreună cu Camille Pissarro, Berthe Morisot, englezul Sickert şi cîţiva alţii. De

Scanned with OKEN Scanner

asemenea, Maus l-a rugat pe Félix Fénéon să devină corespondentul la Paris pentru *L'Art Moderne*, care ulterior a publicat unele din cele mai importante articole ale lui despre neoimpresionişti[42]. Primul articol al lui Fénéon pentru *L'Art Moderne* a fost scris cu ocazia celei de-a doua expoziţii a Independenţilor ţinută în august-septembrie 1886. În această expoziţie, Seurat domina ultima cameră, înconjurat de Signac, Dubois-Pillet, Angrand, Cross şi Lucien Pissarro. Camille Pissarro a hotărît să nu se alăture Independenţilor, deoarece aprecia expoziţia acestora ca pe o manifestare a tinerilor, cărora alte uşi le erau închise. Motive similare par să-l fi determinat şi pe Odilon Redon să-şi înceteze în curînd participările, deşi era co-fondator al societăţii, dacă nu cumva este vorba de aversiunea lui faţă de nenumăraţii impostori care năpădeau expoziţia fără juriu cu mîzgăleala lor.

La Salonul Independenţilor, Seurat a prezentat din nou *La Grande Jatte*, de data aceasta în condiţii mult mai favorabile, împreună cu peisajele marine de la Grandcamp şi cu o vedere a portului Honfleur, pictată în acelaşi an. La rîndul lui, Signac a participat încă o dată cu *Apprêteuse et Garnisseuse* şi cu peisaje executate în vară la Petit Andely, pe Sena, unde lucrase împreună cu Lucien Pissarro, care a trimis cîteva acuarele înfăţişînd împrejurimile casei părinteşti de la Eragny. Dubois-Pillet a venit cu mai multe vederi din Paris. Angrand a prezentat unele aspecte ale suburbiilor capitalei şi Cross portrete şi peisaje din Monaco, unde locuia. Deşi ultimii doi nu foloseau încă punctele mici, pînzele lor demonstrau totuşi influenţa conceptelor lui Seurat, mai ales prin comparaţie cu lucrările lor anterioare.

În articolul său despre această expoziţie, Fénéon a pus din nou accentul pe teoriile ştiinţifice ale neoimpresionismului, a comentat cîteva din pînzele prezentate şi a insistat asupra mai multor chestiuni tehnice ca de exemplu compoziţia chimică a anumitor culori supuse transformării şi deteriorării. El a atins de asemenea pro-

blema ramelor. „Excluzînd ramele aurii, care distrug tonurile oranj, d-nii Pissarro, Seurat, Dubois-Pillet şi Signac au adoptat provizoriu rama clasică a impresionismului, cea albă, al cărei caracter neutru este generos cu tot ce o înconjoară, dacă mai conţine, pentru a-i tempera cruditatea, şi nuanţe de galben deschis de crom, roşu aprins şi lac"[43]. În curînd, Seurat avea să picteze chiar şi rama; în cele din urmă, pentru a şterge mai mult contrastul dintre pînză şi ramă, întărind în acelaşi timp unitatea întregului, el trebuia să facă la tablourile sale o mică margine, aplicată direct pe pînză şi care folosea culori complementare pentru a da intensitate suprafeţei încadrate.

Întrucît Seurat devenise tot mai gelos pe propriile teorii şi se arăta destul de reticent în a-i divulga pînă şi lui Fénéon amănunte suplimentare în legătură cu cercetările sale susţinute, criticul era nevoit să apeleze, în această privinţă, mai ales la informaţiile furnizate de Pissarro şi Signac. În ideea că va izbuti să spulbere temerea lui Seurat care se credea uşor de imitat, Fénéon insista asupra faptului că „indiferent dacă dl. X va citi tratate de optică o viaţă întreagă, el nu va realiza *La Grande Jatte* ... Adevărul este că metoda neoimpresionistă cere o excepţională fineţe a ochiului: vor fugi speriaţi de rigoarea ei periculoasă toţi îndemînatecii care îşi disimulează incapacitatea vizuală în spatele unei abilităţi digitale. Această pictură nu este accesibilă decît pictorilor"[43].

Toamna anului 1886 Seurat şi-a petrecut-o definitivînd lucrările începute la Honfleur, unde mai realizase o serie de desene şi pictase mai multe panouri care să-l ghideze în munca de atelier. Vederile sale din Honfleur erau gata către sfîrşitul aceluiaşi an, cînd Seurat se pregătea să le însoţească, împreună cu *La Grande Jatte* şi cu şase peisaje din Grandcamp la Bruxelles, unde urmau să fie prezentate în cadrul expoziţiei celor XX. Deşi Signac nu fusese invitat la expoziţia din Belgia, el l-a însoţit totuşi pe Seurat pentru a participa la vernisaj. De la Bruxelles,

Scanned with OKEN Scanner

Signac îi scria lui Camille Pissarro, celălalt oaspete neoimpresionist al celor XX: „Tocmai am ieşit din expoziţie frînt. O mulţime enormă, o îmbulzeală îngrozitoare, foarte burgheză şi antiartistică. În ansamblu, un mare succes pentru noi: tabloul lui Seurat nu se mai vedea, nu te puteai apropia de el, aşa de multă lume era. Sala expoziţiei este o sală minunată a muzeului, foarte spaţioasă şi excepţional iluminată. Nici nu s-ar putea găsi ceva mai bun. Pînzele dumneavoastră arată foarte bine; din păcate, numărul lor mic şi dimensiunile reduse le izolează cam mult, dispar între marile tablouri din jur. Cu toate acestea, efectul produs de ele e foarte mare. Stilul punctat îi intrigă pe oameni şi îi forţează să gîndească: ei ghicesc că trebuie să fie ceva cu el . . ."[44].

La întoarcerea în Paris, Signac i-a relatat lui Pissarro cît de interesaţi fuseseră artiştii belgieni şi cît de bine primiseră propunerea de a se menţine un contact mai strîns cu neoimpresioniştii. Cît despre marea compoziţie a lui Seurat, Signac a spus: „După opinia mea, *La Grande Jatte* pierde puţin în această sală imensă. Ea conţine o anumită cantitate de muncă inutilă care dispare la o asemenea distanţă. Se simte că pînza aceasta a fost pictată într-o cameră mică, fără posibilitatea perspectivei. Dealtfel, mai mulţi dintre *Vingt*-işti au remarcat faptul. Ei îi spun lui Seurat: «Ne place mai mult *La Grande Jatte* de aproape decît de la distanţă. N-ar fi trebuit s-o pictaţi într-o cameră mare.» Această diviziune infimă, ideală pentru pînzele de 8 pînă la 50 cm aproximativ, devine prea meschină pe o pînză de cîţiva metri. Evident că tuşa pentru o pictură de plafon trebuie să fie mai mare decît pentru o pictură de şevalet"[45].

Cum era şi de aşteptat, *La Grande Jatte* a devenit centrul unor controverse fierbinţi şi a fost primită cu multă ostilitate de presa belgiană. Emile Verhaeren s-a folosit de împrejurare pentru a publica un articol entuziast despre autorul ei. „Dl. Seurat este descris ca savant, alchimist, etc. şi nu mai ştiu ce. Cu toate acestea, el utilizează

Scanned with OKEN Scanner

experienţele ştiinţifice numai pentru a-şi controla viziunea. Ele îi dau o siguranţă în plus. Ce e rău în asta? *La Grande Jatte* este pictată cu o naivitate şi o onestitate primitive... Aşa cum vechii maeştri îşi hieratizau personajele cu riscul de a cădea în rigiditate, dl. Seurat le sintetizează atitudinile, poziţiile, mersul. Ceea ce făceau ei pentru a-şi exprima epoca, încearcă şi el pentru epoca sa, cu acelaşi grad de exactitate, de concentrare şi de sinceritate... Gesturile oamenilor săi ieşiţi la plimbare, grupările, plecările şi venirile lor sînt *esenţiale*"[46].

Succesiv lăudat şi numit apoi *farceur* şi ignorant, Seurat totuşi a vîndut două tablouri la Bruxelles. Tabloul său *Bec du Hoc, Grandcamp* a găsit un cumpărător cu 300 de franci, iar *Farul de la Honfleur* a fost achiziţionat de Verhaeren[47]. La întoarcerea în Paris, Seurat s-a încuiat în atelierul său şi timp de mai multe săptămîni a refuzat să primească vreo vizită; nici chiar pe a lui Signac. A început să lucreze la o nouă compoziţie amplă, *Les Poseuses,* pentru care a făcut cîteva studii premergătoare, deşi în nici un caz la fel de multe ca pentru marile picturi anterioare. Tabloul înfăţişează, la dimensiuni reale, acelaşi nud în trei poziţii diferite stînd într-un colţ al atelierului lui Seurat, alături de *La Grande Jatte.* Dat fiind că mulţi comentatori îl acuzaseră că pictează personaje lipsite de viaţă şi că tehnica sa nu este adecvată decît genului peisagistic, se pare că Seurat şi-a conceput noul tablou ca o replică la adresa acestor critici. Şi totuşi, la fel ca în *La Grande Jatte,* el a ales poziţii ce arătau modelul fie complet din faţă, fie din profil, fie din spate.

Pentru această compoziţie Seurat a utilizat o pînză special preparată, însă a rămas profund nemulţumit de rezultat. „Pînza cu ghips exasperantă", îi scria el lui Signac. „Nu mai înţeleg nimic. Peste tot pete. Munca grea. Nu văd pe nimeni"[48]. Signac, care tot atunci picta pe malul Mediteranei folosind o pînză preparată asemănător, se plîngea la rîndul său într-o scrisoare către

Scanned with OKEN Scanner

Lucien Pissarro: „Sînt dezamăgit de pînzele mele cu ghips, culorile se schimbă în două zile şi devin scîrboase. Bietul Seurat a pictat nudurile lui pe o astfel de pînză; într-una din ultimele scrisori mi se plîngea şi el că i s-au transformat culorile"[49]. În acelaşi timp, Seurat şi-a schimbat întrucîtva maniera de execuţie, care-l preocupa acum în mod deosebit, adoptînd puncte şi mai mici, combinate într-o ţesătură şi mai măruntă decît înainte, în ciuda criticilor formulate de prietenii săi.

Tehnica punctelor mici, care înfuria publicul şi critica deopotrivă dar ispitea pe mulţi artişti, nu era cîtuşi de puţin o parte inseparabilă a sistemului lui Seurat. În realitate, aceste puncte erau doar mijlocul cel mai potrivit pentru a realiza amestecul optic şi un produs secundar mai degrabă decît o caracteristică esenţială a concepţiei lui. În execuţiile sale, Seurat nu folosea punctele mici în mod exclusiv, ci acorda importanţă tuşelor foarte mici care deseori luau forma unor puncte rotunde. Pe de altă parte, el nu aplica aceste puncte în mod mecanic: structura densă de puncte şi tuşe mici, de multe ori dispuse în trei straturi succesive, nu are niciodată aspectul unei aplicări uniforme de culoare. Şi apoi, nu renunţase el oare complet la tehnica poantilistă în majoritatea panourilor lui mici, executate în general ca studii pregătitoare pentru compoziţiile mai mari? În ciuda lucrului său metodic, Seurat şi-a luat libertatea de a varia maniera de execuţie nu numai de la o pînză la alta, însă chiar în interiorul aceluiaşi tablou, salvîndu-se astfel de la monotonie. Căci, într-adevăr, conform explicaţiei lui Pissarro: „În ceea ce priveşte execuţia, noi o considerăm nulă; ea, dealtfel, nu are decît puţină importanţă — aceasta neavînd nimic de-a face cu ea, după opinia noastră — singura originalitate constînd în caracterul desenului şi în viziunea proprie a fiecărui artist"[17].

Seurat şi tovarăşii săi evitau cu grijă cuvîntul *poantilism* în discuţii, vorbind mereu de „divizionism", termen ce îmbrăţişa toate inovaţiile

Scanned with OKEN Scanner

lor[50]. Prin 1904, unii dintre adepții și prietenii lui Seurat, asemeni lui Signac și Cross, au făcut experimente cu tușe în formă de mici pătrate, realizînd un fel de mozaic; cîțiva ani mai tîrziu, Angrand a folosit chiar pătrate mai mari; ei au obținut rezultate similare ca atunci cînd s-au servit de tușele punctiforme, deși combinația optică nu se prezenta la fel de netedă. Ea era compensată în schimb de o mai mare intensitate cromatică, deoarece culoarea avea tendința să devină mai palidă cînd era aplicată în particule prea mici. (Cînd Signac, la insistența lui Pissarro, a cumpărat de la Tanguy un tablou de Cézanne, el a ales un peisaj realizat în straturi groase de tușe mici pătrate, dar aplicate fără nici o preocupare specială pentru amestecul optic.) Cel puțin în plan teoretic nu exista nici un motiv pentru care această combinație să se poată înfăptui chiar cu pete de culoare triunghiulare.

Deoarece tindea să devină mult prea ostentativă, tehnica poantilistă a lui Seurat era privită de mai mulți membri ai cercului său drept un inconvenient, deși un inconvenient inevitabil. Signac spunea că, într-o anumită măsură, sînt eșecuri lucrările în care execuția se impune ea atenției privitorului în loc să fie cea care să-l călăuzească spre o apreciere mai deplină a lucrării în ansamblul ei. Din acest motiv, nota ulterior Signac în jurnalul său în legătură cu *Les Poseuses:* „Tabloul este prea divizat, iar tușa este prea mică, ceea ce dă acestei frumoase picturi un aspect mecanic și sărac. Părțile uniforme, precum fundalul, de exemplu, acoperite cu tușe mici, sînt neplăcute iar munca pare inutilă și dăunătoare, căci totul capătă o tonalitate cenușie. Părțile accesorii, care sînt mai larg tratate, au și o culoare mai frumoasă"[51]. Seurat însuși trebuie să-și fi dat seama de acest lucru, căci, după terminarea marelui său tablou, el a pictat o versiune a lui mai redusă, unde tratarea este mai liberă și cu toate că este mai inteligibilă de aproape, apare mai delicată și mai spontană la distanță relativ mică.

Scanned with OKEN Scanner

În timp ce restul pictorilor căutau o soluţie pentru a depăşi problemele create de execuţia poantilistă, în toamna lui 1886, Signac şi Dubois-Pillet au avut ideea să realizeze desene în cerneală formate exclusiv din puncte mici. Această muncă migăloasă oferea o textură încîntătoare pentru ochi şi efecte destul de neobişnuite, deşi punctul îşi pierdea semnificaţia lui majoră, anume de a lega între ele particule mici de culori diferite aflate în interacţiune. Prietenii lor au fost fascinaţi de subtilitatea nuanţelor de gri obţinute astfel şi Camille Pissarro a făcut la rîndul său cîteva desene în aceeaşi manieră, ce se disting însă printr-o luminozitate mai mare şi o repartiţie mai uniformă a luminii. Chiar Seurat a executat cîteva astfel de desene, printre care o *Poseuse* în picioare, dar desenul poantilist a fost doar un gen de fantezie care nu a durat mult.

Cînd lucrul la tabloul său *Les Poseuses* a mai înaintat, Seurat a început să-şi primească prietenii în atelier şi să discute cu ei problemele care îl preocupau. (Acest tablou l-a admirat van Gogh cu ocazia vizitei sale la Seurat.) „A-l auzi pe Seurat destăinuindu-se în faţa operei sale din acel an — scria mai tîrziu Verhaeren — însemna a urmări un om foarte sincer şi a te lăsa cîştigat de argumentele sale convingătoare. Calm, cu gesturi reţinute, fără a te părăsi o clipă din ochi, şi căutînd, cu vocea lui lentă şi uniformă, cuvinte uşor preceptoriale, îţi reliefa rezultatele obţinute, certitudinile nete, ceea ce el numea *baza*. Pe urmă îţi cerea părerea, te lua drept martor, aştepta cuvîntul care să-i arate că l-ai înţeles. Totul cu foarte multă modestie, aproape cu teamă, deşi îl simţeai plin de un orgoliu tăcut“[52].

În iunie 1887, Seurat a dezbătut îndelung problema ramelor colorate cu Lucien Pissarro; ceva mai tîrziu, tatăl acestuia a observat că Seurat începuse să picteze rama pentru *Les Poseuses* pe măsură ce înainta cu lucrul. „Tabloul lui înaintează — îi relata Pissarro lui Signac. A dobîndit deja o armonie încîntătoare. Va fi cu certitudine o realizare foarte frumoasă, dar ce va fi extrem

Scanned with OKEN Scanner

de surprinzător va fi modul cum a executat ancadramentul. Am văzut cum a început. Este obligatoriu, prin forţa lucrurilor, dragul meu Signac. Vom fi nevoiţi să facem şi noi ca el. Tabloul nu este cîtuşi de puţin la fel cînd are o ramă albă sau de orice altă culoare. În mod practic, nu ai noţiunea soarelui sau a vremii cenuşii decît în prezenţa complementului lor indispensabil. Am să încerc la rîndul meu procedeul; bineînţeles, nu voi expune decît după ce prietenului nostru Seurat i se va recunoaşte prioritatea ideii, cum este şi drept să se întîmple"[53].

Scriind aceste rînduri, Pissarro nu se dovedea numai onest pînă la scrupulozitate, ci întruchipa dispoziţia crescîndă a anturajului lui Seurat de a concede temerilor geloase ale prietenului lor. Acestea nu se domoleau cîtuşi de puţin în condiţiile creşterii cercului de adepţi ai pictorului, ci se ascuţeau cu fiecare nouă expoziţie; în cele din urmă, Seurat a fost tentat să se abţină de la a-şi mai prezenta lucrările în public, încercînd, printr-un efort inutil, să frîneze repercusiunile neaşteptate ale artei sale.

La Salonul Independenţilor din 1887, unde Seurat expunea doar peisaje, desene şi un studiu pentru *Les Poseuses* — tabloul mare nefiind gata încă — Dubois-Pillet şi Angrand veneau cu picturi executate integral în tehnica poantilistă. Mai apărea totodată şi un nou venit, Maximilien Luce, fost elev al lui Carolus-Duran la *Ecole des Beaux-Arts*. Curînd, Luce şi-a convertit un prieten, pe Léo Gausson, la poantilism, iar Lucien Pissarro l-a cîştigat pentru cauză pe un tînăr camarad al său, Louis Hayet, care, în timpul serviciului militar, la Versailles, confecţiona laborios discuri cromatice de pînă la 120 de culori, pe care i le trimitea lui Camille Pissarro. Cînd Signac, Dubois-Pillet şi Cross au fost invitaţi să participe la expoziţia celor XX de la Bruxelles, în 1888, lucrările lor au reuşit să convingă definitiv cîţiva pictori belgieni, al căror interes fusese deja trezit de tablourile lui Seurat şi Pissarro văzute în cadrul aceleiaşi manifestări cu un an mai îna-

Scanned with OKEN Scanner

inte. Willy Finch a fost primul care s-a alăturat neoimpresioniştilor, urmat în curînd de Theo van Rysselberghe, unul dintre cei mai activi membri ai grupului celor XX, însărcinat de aceştia cu descoperirea de noi talente la Paris; după ei au venit Henry van de Velde şi Georges Lemmen, în timp ce un alt membru, Dario de Regoyos, experimenta în Spania cu „puncte prismatice". Mai tîrziu, la Paris, un nou recrut s-a prezentat, Hippolyte Petitjean, şi chiar prietenul cel mai apropiat al lui Gauguin, Schuffenecker, a navigat temporar către tabăra lui Seurat, unde nu a fost primit cu prea multă căldură şi pe care, dealtfel, a părăsit-o curînd. Un număr de artişti ca, de pildă, van Gogh, au folosit şi ei tehnica poantilistă, însă fără a adopta schema cromatică a lui Seurat şi fără a respecta legea contrastelor, privîndu-se astfel de singurul avantaj ce-l prezenta aceasta.

Departe de a vedea în influenţa tot mai largă pe care o exercita o confirmare a justeţii teoriilor sale şi a atracţiei lor irezistibile, Seurat privea noile conversiuni drept încercări de „agăţare" la grup. Evident că Pissarro şi Signac nu-i puteau împărtăşi vederile înguste, iar ultimul exclama cu o bucurie nedisimulată: „Formula noastră e sigură, demonstrabilă, tablourile noastre sînt logice şi nu mai sînt făcute la întîmplare, greşite sau juste, ca cele de început. Reprezentăm o mişcare constituită şi nu cazuri particulare şi distincte, ca în expoziţiile anterioare"[54]. Dar, în acelaşi moment, Seurat se plîngea criticului de artă parizian Arsène Alexandre că făcuse prea mulţi prozeliţi pentru gustul său. Această atitudine stranie a lui avea să ducă de fapt la un conflict serios cu Signac.

În vara lui 1888, pe cînd Seurat picta la Port-en-Bessin, un mic port încîntător pe coasta normandă, pe care Signac îl „descoperise" cu cîţiva ani mai înainte, la Paris, Arsène Alexandre consacra un studiu mişcării neoimpresioniste. Articolul nu era deloc favorabil, repetînd teza devenită cuvînt de ordine, că tehnica poantilistă „stri-

Scanned with OKEN Scanner

case niște pictori excepțional dotați, ca Angrand și Signac" și conchizînd că „puțină știință nu strică artei, dar prea multă îndepărtează de ea". Cu toate acestea, Alexandre recunoștea că Seurat era un pictor adevărat și îl numea „un veritabil apostol al lentilei, acela care a plantat-o, care a văzut-o cum se naște, în fine Seurat, omul marilor eforturi, căruia aproape că i se contestă paternitatea teoriei de către niște critici puțin avizați sau de niște colegi puțin scrupuloși"[55].

Signac s-a simțit ultragiat citind fraza despre „colegii puțin scrupuloși" care, așa cum i-a scris de îndată lui Pissarro, „vizează onestitatea noastră, ceea ce nu pot trece cu vederea. Îi scriu lui Seurat ca să-l întreb dacă el a inspirat acea frază... Aștept un răspuns *deschis*. În orice caz, trebuie să fiți de acord că, dacă Seurat nu s-ar fi dus să plîngă pe umărul lui Alexandre ca un laș, omul acesta n-ar fi știut de meschinăriile și gelozia excelentului nostru coleg"[56].

Răspunsul lui Seurat nu a fost de natură să spulbere cu totul bănuielile lui Signac. „Dragul meu Signac — îi scria el — nu cunosc din acel articol decît fraza pe care o citezi în scrisoarea ta. Dacă dl. Alexandre mi-ar fi spus: «Voi scrie asta», i-aș fi răspuns: «Dar o să-i ofensați pe Signac, sau Pissarro, sau Angrand, sau Dubois. Eu nu vreau să ofensez pe nimeni.» Or, nu i-am spus nimic altceva decît ceea ce am crezut întotdeauna: «Cu cît vom fi mai mulți, cu atît vom fi mai puțin originali și, în ziua cînd toată lumea va folosi această tehnică, ea nu va mai avea nici o valoare și se va căuta ceva nou, ceea ce se și întîmplă, dealtfel». E dreptul meu să gîndesc așa și s-o spun căci nu pictam așa decît pentru a găsi ceva nou, o pictură a mea proprie...". La scrisoare era atașată o notiță: „Nu am 1. calificat niciodată pe nimeni drept «coleg puțin scrupulos», 2. consider încă articolul lui Fénéon drept expunerea ideilor mele despre pictură"[57].

Pissarro a încercat să-l liniștească pe Signac, sfătuindu-l să judece incidentul cu înțelepciune filosofică: „Dacă Seurat e într-adevăr inspirato-

Scanned with OKEN Scanner

rul articolului pe care mi-l semnalezi, este de crezut că-şi pierde capul... Cum, nu-i de ajuns că am luat, de la început, cele mai mari precauţiuni, atrăgîndu-le atenţia lui Fénéon, Durand-Ruel şi tuturor celor care s-au ocupat de pictura nouă, să-i lase lui Seurat toată gloria de a fi fost el primul în Franţa care a pus în practică ştiinţa aplicată la pictură? Azi ar vrea să fie doar el singurul proprietar!... E absurd!... Ar trebui, dragă Signac, să-i dăm lui Seurat un brevet de inventator, dacă asta îi flatează orgoliul... Pe scurt, arta nu constă în teorii ştiinţifice. Dacă Seurat n-ar avea decît atît, îţi mărturisesc că nu m-ar interesa decît foarte relativ... Iar dumneata, dragă Signac, îţi închipui că aici e baza talentului dumitale? Din fericire, nu-i! Şi nu te lăsa influenţat de bîrfa asta; fii calm, fă-ţi treaba liniştit şi lasă-i pe invidioşi să strige. Ai tot ce-ţi trebuie ca să faci artă... Aplică deci ştiinţa, care aparţine tuturor, însă păstrează doar pentru dumneata darul pe care îl ai de a simţi ca *un artist de rasă liberă* şi lasă-l pe Seurat să-şi rezolve problemele proprii, care nu mă îndoiesc că-şi au utilitatea lor. Asta e misiunea lui"[58].

Într-adevăr, lui Seurat i-a revenit misiunea să rezolve noile probleme ivite. „Toţi prietenii săi pictori, precum şi ceilalţi — afirma Verhaeren — simţeau că el era adevărata forţă a grupului... El era cel consecvent căutător, el avea cea mai puternică voinţă, el era cel mai neobosit descoperitor de necunoscut. Era concentrat, un culegător de idei, un sintetizator feroce, un ordonator şi un interpret al observaţiilor din care să poată deduce o lege, atent la cel mai mic detaliu care să-i întărească sistemul... Niciodată nu şi-a considerat tovarăşii de arme pe acelaşi plan cu el[59]".

Deşi ceilalţi erau gata să-l recunoască pe Seurat drept şeful lor, ei totuşi sufereau din cauza condescendenţei cu care acesta îi trata. Faptul a provocat resentimente şi deziluzii. Pe de altă parte ar fi nedrept să afirmăm că asociaţii lui Seurat n-au încercat cu toată buna-credinţă să-şi aducă

Scanned with OKEN Scanner

la rîndul lor contribuţia la progresul teoriilor lui şi că s-au mărginit doar să-l copieze. În interiorul grupului avea loc un schimb permanent de experienţe şi idei, fiecare membru se angaja într-un anumit domeniu de studiu şi îi ţinea şi pe ceilalţi la curent cu descoperirile sale. Fiecare lucrare era dedicată explorării unor noi concepte şi, cu toate că existau multe fundături, iar înaintarea era deseori anevoioasă, ulterior Signac avea să afirme că n-au trecut niciodată doi ani la rînd fără ca lucrările vreunuia dintre pictori să nu prezinte elemente noi, roade ale căutărilor lui neîncetate[60].

Dubois-Pillet, care pare să fi aplicat cel dintîi în mod sistematic divizionismul în portretistică (deşi Théo van Rysselberghe îl va urma îndeaproape), nu era satisfăcut de tratatul fizicianului american O.N. Rood, *Teoria culorilor*. A început, deci, experimente cu ceea ce el a numit *passages*, bazîndu-se pe descoperirile lui Thomas Young. Potrivit unei teorii formulate de acest om de ştiinţă englez în 1807, „fiecare element infinit de mic al retinei poate primi şi transmite trei senzaţii diferite: o categorie de nervi este sensibilă la acţiunea undelor luminoase lungi (senzaţia de roşu), o a doua categorie este activată de undele de lungime medie (senzaţia de verde), iar cea de-a treia este stimulată de undele luminoase scurte (senzaţia de violet). Roşul acţionează asupra primei serii de nervi, însă — tot după spusele lui Young — el acţionează şi asupra celorlalte două serii, deşi cu mai puţină forţă; acelaşi lucru se întîmplă cu verdele şi cu violetul. Or, dacă observăm curba figurativă ce indică energia stimulativă a diferitelor categorii de nervi, constatăm că, de exemplu, pentru senzaţia de roşu, dacă nervii respectivi sînt puternic solicitaţi şi cei de verde şi violet sînt activaţi, deşi primii mult mai puţin, iar ultimii aproape deloc. Va trebui, deci, în pictură, pentru a exprima o senzaţie de roşu, să ţinem seama de cantităţile de verde şi violet; la fel şi în cazul senzaţiilor produse de celelalte culori. Dacă pentru

Scanned with OKEN Scanner

o senzaţie simplă de roşu, verde sau violet, nu se ţine seama de cantitatea celorlalte senzaţii de culori, tonul roşu va fi doar modificat; dar dacă acest roşu, verde sau violet se găsesc în vecinătatea altor culori, influenţat de lumina colorată sau de reflexe, sau pătat de umbră, cantitatea de culoare neglijată va lipsi şi trecerea de la o culoare la alta, de la lumină la umbră, etc., se va face prost"[61].

Dubois-Pillet n-a reuşit să-şi convingă prietenii de utilitatea acestor calcule complicate. Tot soarta lui a avut-o şi Léo Gausson, care susţinea că nu era suficient să se studieze legea complementarelor exclusiv pe baza combinaţiilor binare[62]. Iar cînd Hayet a formulat şi el cîteva teorii personale despre *passages* şi tonuri intermediare, ceilalţi i-au atras atenţia asupra acromatismului optic şi decolorării din picturile lui[63]. Pe de altă parte, Hayet îi explica într-o scrisoare prietenului său Lucien Pissarro: „Teoria trebuie să fie aceeaşi pentru toţi; ei trebuie să tindă s-o completeze concentrînd-o în acelaşi timp, dar s-o aplice diferit, căci altfel am fi cu toţii nişte hibrizi"[64].

Căutările pe cont propriu ale asociaţilor lui Seurat nu i-au împiedicat în schimb să-l imite din cînd în cînd, fie desenînd în mase mari, cum făcea el, fie servindu-se de mici panouri de lucru pentru schiţele direct după natură, fie pur şi simplu dînd tablourilor pictate de ei titluri precise şi descriptive ca acelea care îi plăceau maestrului lor, alteori lucrînd chiar după motive selecţionate de el iniţial, precum de pildă insula La Grande Jatte. Desigur, îşi permiteau cîteodată să se lase influenţaţi de maniera lui, dar nu însemna aceasta oare implicit o recunoaştere a locului său dominant, mai ales că nici un pictor nu se alătura grupului fără intenţia de a descoperi, cu ajutorul conceptelor neoimpresioniste, o modalitate personală de expresie? Fiecare dorea, după spusele lui Signac, „să iasă din dura însă utila perioadă de analiză, cînd toate studiile noastre semănau între ele şi să intre în cea a creaţiei per-

Scanned with OKEN Scanner

sonale şi variate“[65]. Pictorii care au cedat influenţei lui Seurat erau mai degrabă slabi decît lipsiţi de scrupule.

Într-un moment cînd ştiinţa începea să capete amploare şi să impresioneze publicul larg datorită posibilităţilor nelimitate pe care le ofereau descoperirile sale, exemplificate de savanţi ca Darwin, Pasteur sau Edison, se impunea ca o urmare firească introducerea conceptelor ştiinţifice în domeniul artei şi literaturii. Zola era profund interesat de ştiinţele naturale, Flaubert pronosticase că literatura îşi va însuşi tot mai mult o atitudine ştiinţifică, iar un poet, filosof şi om de ştiinţă, Charles Cros, mort în 1888, a fost cel pe care Franţa l-a creditat cu inventarea fonografului şi a fotografiei în culori[66]. De aceea nu este de mirare că teoriile lui Seurat au stîrnit un asemenea interes printre pictori; ele nu constituiau numai o noutate, ci erau într-o perfectă consonanţă cu tendinţele generale ale epocii. Însă aceia care credeau că au găsit în concepţia lui o reţetă infailibilă pentru a face artă, au uitat pur şi simplu că orice tehnică sau teorie nu valorează mai mult decît cel care o aplică şi că nici o metodă, oricît de subtilă ar fi ea, nu poate pune capăt mediocrităţii. Puţinii oportunişti care au încercat să-şi însuşească metoda lui Seurat au descoperit foarte repede cîtă dreptate avusese Fénéon cînd îi prevenise în legătură cu „exigenţele ei riguroase“. Unii, ca Schuffenecker şi Anquetin, au abandonat, alţii au continuat să trateze cu metoda lui Seurat subiecte altminteri academice, ca Petitjean, Laurent, Aman-Jean, iar ulterior Henri Martin şi Le Sidaner. Se povesteşte chiar că cineva s-a apucat să copieze în joacă una dintre nenumăratele şi insipidele Venere ale lui Bouguereau cu tehnica lui Seurat, însă nu a obţinut decît o pictură care, în esenţă, era tot un Bouguereau[67]. Dacă este adevărat că aceia care au încercat să tragă foloase de pe urma cercetărilor lui Seurat şi ale grupului său erau atît de slabi încît n-au făcut decît să sublinieze forţa şi originalitatea adevăraţilor neoimpresionişti, în acelaşi

Scanned with OKEN Scanner

timp este adevărat şi că succesul, cînd a venit în cele din urmă, s-a îndreptat către aceşti oportunişti, căci aşa se întîmplă că vulgarizatorii unei idei au întotdeauna prioritate faţă de autorii ei iniţiali.

Cu excepţia lui Seurat, ceilalţi membri ai grupului erau foarte puţin deranjaţi de asemenea circumstanţe, mai ales că ei erau prea oneşti şi convinşi de onestitatea lor pentru a invidia rezultatele unei virtuozităţi facile. De asemenea erau prea preocupaţi de perfecţionarea metodei lor. De exemplu Théo van Rysselberghe, spre deosebire de prietenii săi, a încercat să combine pe aceeaşi pînză puncte de diferite mărimi, tratînd fundalurile şi alte porţiuni mai întinse ale tabloului cu puncte mai mari decît detaliile, realizate din puncte mici, care îi permiteau o modelare mai precisă a trăsăturilor umane. Procedeul făcea ca tuşele mici să fie invizibile individual cînd erau privite de la o distanţă la care cele mari apăreau încă distincte. Printre belgienii din grupul celor XX, Willy Finch, englez de origine, un artist extrem de cultivat şi talentat, s-a distins prin faptul că o vreme a pictat cu puncte mari, destul de regulate şi suficient de distanţate între ele ca să reiasă clar fondul alb al pînzei (Seurat picta de obicei pe pînze acoperite în prealabil cu structuri largi de culoare pe care îşi putea depune punctele destul de spaţiate între ele, fără să se vadă fondul alb). În ce-l priveşte pe cel de-al treilea impresionist din grupul celor XX, Georges Lemmen, acesta s-a arătat mai puţin înclinat spre experimente şi a utilizat metoda mai liber, ca şi Maximilien Luce.

Luce făcea parte din acei membri ai grupului care nu au aderat prea strict la principiile lui Seurat; avea un temperament oarecum romantic şi nu şi l-a subsumat niciodată cu totul rigidităţii divizionismului. El i s-a plîns probabil lui Cross cît de greu îi era să-şi impună o disciplină strictă asupra percepţiilor, fiindcă acesta i-a scris odată: „Există în creaţie, pe lîngă instinct, o mare parte de voinţă, iar voinţa nu se poate sprijini decît pe

Scanned with OKEN Scanner

o bază precisă. Această precizie mă interesează. O caut în legile contrastului culorilor. Nu reușesc să raționez îndeajuns și cred că, dimpotrivă, asta îmi lipsește cel mai mult. Dacă sînteți înzestrat cu sensibilitate artistică, pe care criticii o numesc «poezie» — și aici vorbesc în general — atunci nu este cazul să cercetați și să aprofundați o metodă care vă va împiedica întotdeauna să vă depășiți propriile impresii trăite"[68]. Despre sine, Cross recunoaște deschis: „Senzațiile mele, datorită calității temperamentului meu, cer gramatică, retorică și logică". Dar totodată afirma: „Sînt departe de a fi dogmatic și înțeleg că este fericit acela care, pentru a se exprima, a găsit mijloacele adecvate temperamentului său. Să devii ceea ce ești, a spus Nietzsche"[69]. Totuși, metoda divizionistă nu i-a ridicat oprelişti numai lui Luce, ci a început să-l apese și pe Henri van de Velde, care a resimțit o tensiune nervoasă provocată de prea marea sa concentrare asupra cerințelor ei. Camille Pissarro întîmpina la rîndul său greutăți în a stăpîni „o tehnică prin care mă simt legat și care împiedică spontaneitatea senzației", cum îi explica el lui Fénéon[70]. Drept urmare, a început să caute un substitut pentru punct, explicîndu-i fiului său Lucien: „Munca de execuție nu mi se pare destul de rapidă și nu răspunde destul de simultan senzației"[71]. La aceasta, Seurat și Signac i-ar fi putut răspunde că ea tocmai reprezenta o virtute a metodei lor deoarece — spre deosebire de impresioniști — pe ei nu-i interesa creația spontană, ci căutau să realizeze ceea ce van de Velde numea „o întoarcere la stil", dominîndu-și senzațiile prin voință și reflecție.

Cînd a pus accentul pe compozițiile decorative, Henri-Edmond Cross a încercat cu același prilej să-și simplifice execuția aplicînd punctele în șiruri perfecte și regulate, fără ca acestea să se atingă între ele și numai după ce pînza fusese în prealabil acoperită cu un strat de vopsea. La început, Cross a pictat mai mult compoziții monocrome care se bazau pe mase echilibrate și pe

Scanned with OKEN Scanner

arabescuri lineare, nu pe accente coloristice, însă treptat execuţia lui a devenit mai liberă şi paleta mai vie. Signac îi admira „mersul către logica culorii, către sinteza formei... El este în acelaşi timp un gînditor rece şi metodic şi un visător straniu şi tulburat“[72].

Explicîndu-şi concepţia, Cross i-a spus odată lui Théo van Rysselberghe: „Armonia implică sacrificii. Plecăm întotdeauna de la o impresie din natură. Ei bine, referitor la natură, nu putem pune totul într-un tablou şi nu atît pentru că nu putem pune totul, cît pentru că nu putem pune decît foarte puţin. Acest foarte puţin devine totul — opera omului. Sacrificiile sînt de forme, de valori, de culori, după gîndirea care guvernează opera ce trebuie realizată“[73].

Prin contrast cu Seurat, marea ambiţie a lui Cross era să urmeze mai liber chemările imaginaţiei sale, după cum îi scria lui van Rysselberghe: „Acesta să fie oare ţelul artei, mă întreb, aceste fragmente de natură dispuse într-un dreptunghi, cu un gust mai mult sau mai puţin sigur? Şi iarăşi mă întorc la ideea armoniilor cromatice stabilite în totalitatea lor (ca să spun aşa) şi în afara naturii, ca punct de plecare“[74]. În mod asemănător, Signac era şi el obsedat de dorinţa de a nu mai imita natura. Într-o scrisoare către Angrand, el comenta: „Cel mai vag ritm, cea mai mică măsură mi se par mult mai importante decît realitatea aparentă şi am simţit prea des jugul naturii ca să nu mă tem de el. Iar cînd nu deranjează, această natură e adeseori inutilă. Cum mi se pare superior fundalul Parisului pe care l-am creat pentru *Demolatorii* mei — să ne înţelegem, superior pentru tabloul meu — celui pe care am mers să-l schiţez de pe vîrful Colinei [Montmartre]. Şi totuşi, ce bucurii ne rezervă această sursă a tuturor frumuseţilor. Nu trebuie decît să alegem, să idealizăm, să simplificăm; dar e atît de grea, nu-i aşa, munca aceasta ce poate părea atît de simplă“[75].

Angrand care, împreună cu Signac, se număra printre intimii lui Seurat şi ale cărui desene mai

Scanned with OKEN Scanner

ales întruneau aprecierea deosebită a celorlalţi, era preocupat de aceleaşi probleme. Signac nota: „El declară că sîntem paralizaţi de căutarea naturii, că ştim destule despre ea ca să nu desenăm un cîine care să semene cu un măgar — şi că atît ajunge. Restul, dispunerea liniilor şi culorilor, asta trebuie să ne preocupe". Dar tot el comenta: „Din nefericire, dacă nu ne împrospătăm impresiile din natură, mi se pare că vom ajunge rapid la monotonie"[76].

Dintre membrii cercului, fără nici un dubiu, Signac a fost cel care nu numai că a lucrat în cea mai strînsă comuniune cu Seurat (admirîndu-l profund, în ciuda unor neînţelegeri trecătoare), dar şi cel care a contribuit cel mai activ la evoluţia grupului, fiind atît propagandistul cît şi forţa lui motrice. „Toată greutatea neoimpresionismului apasă pe umerii dumitale! — i-a scris odată Pissarro. Pe Seurat nu-l atacă nimeni pentru că tace întotdeauna. Pe mine mă disprețuiesc toţi pentru că asta e soarta bătrînilor senili; dar pe dumneata, vezi, te muşcă ştiindu-te iute la mînie"[77].

Atras neîncetat de idei noi, Signac le explora cu un entuziasm ce contrasta şocant cu pragmatismul solemn al lui Seurat. Gata mereu să explice principiile divizionismului, în timp ce Seurat se lăsa adeseori convins cu mare greutate şi numai dacă era sigur că va găsi înţelegere şi simpatie de partea cealaltă, Signac şi-a asumat rolul de teoretician al grupului. Explicaţiile sale erau considerate mai precise şi mai ştiinţifice decît ale lui Seurat şi s-a constatat chiar că pictura lui era mai luminoasă decît a acestuia[78]. Dar Signac a luptat din greu să-şi biruie o predispoziţie sentimentală pentru culorile vii şi, în 1887, exclama într-o scrisoare către Pissarro: „O, ce timp gri! şi culorile locale care nu sînt *tonuri pure* — griurile, într-un cuvînt — aici trebuie să căutăm acuma, cred"[79]. După o scurtă fază de coloraţie estompată, Signac s-a întors din nou la armoniile strălucitoare pe care le realiza cu atîta vigoare.

Scanned with OKEN Scanner

Una dintre invenţiile lui minore a fost aceea de a-şi numerota lucrările după modelul compoziţiilor muzicale, dînd unor peisaje marine titluri ca *Adagio, Larghetto, Scherzo* şi de a le semna cu acea culoare anume ce se potrivea la suprafaţa pe care era aplicată. (Fénéon era cu totul împotriva semnăturilor, deoarece susţinea că ele strică puritatea operei de artă şi, de asemenea, probabil din cauza convingerilor sale anarhiste.) Fénéon admira în tablourile lui Signac „specimenele exemplare ale unei arte cu o mare dezvoltare decorativă, care sacrifică anecdota pentru arabesc, nomenclatura pentru sinteză, caracterul trecător pentru cel permanent şi ... conferă naturii, obosită în cele din urmă de realitatea ei precară, o realitate autentică"[80]. El observa în acelaşi timp că toate lucrările lui Signac se subordonau caracterului unei direcţii dominante, a cărei supremaţie era sporită de opoziţia liniilor accesorii, însă adăuga faptul că pictorul proceda aşa mai mult prin forţa intuiţiei decît prin forţa principiului[81].

O contribuţie însemnată a lui Signac în această perioadă a fost probabil strînsa lui colaborare cu Charles Henry la scrierea celor două lucrări *Educarea simţului formelor* şi *Educarea simţului culorilor*, precum şi a altora similare, terminate în 1888. El a desenat chiar un afiş pentru popularizarea scrierilor lui Henry şi a ilustrat o reclamă litografiată pe spatele programelor de la *Théâtre Libre* al lui Antoine, în timp ce Fénéon se dedicase explicării teoriilor lui Henry în mai multe articole. Cele două noi apariţii ale savantului erau intitulate: *Cerc cromatic, prezentînd toate complementele şi toate armoniile de culori, cu o introducere asupra teoriei generale a dinamogeniei, altfel spus, a contrastului ritmului şi măsurii* şi *Raportor estetic, cu o notiţă asupra aplicaţiilor la arta industrială, la istoria artei, la interpretarea metodei grafice, în general la studiul şi la rectificarea estetică a tuturor formelor*[82]. „Este o carte despre estetica formelor — îi explica Signac

Scanned with OKEN Scanner

lui Vincent van Gogh, cu un instrument — raportorul estetic al lui C. Henry — care permite studierea măsurilor şi unghiurilor. Atunci se poate vedea dacă forma este sau nu armonioasă. Aceasta va avea o mare importanţă socială, mai ales din punctul de vedere al artei industriale. Şi vom învăţa să vadă just şi frumos pe muncitorii, ucenicii etc., care n-au primit pînă acum o educaţie estetică decît prin intermediul unor formule empirice, al unor sfaturi necinstite sau stupide. Vă voi trimite una din aceste broşuri de îndată ce vor apărea"[83].

Studiile respective au fost publicate întîi în *La Revue Indépendante*, în 1888, fiind urmate la scurtă vreme de un alt studiu, pentru care Signac a desenat numeroase planşe, intitulat: *Aplicarea noilor instrumente de precizie (cercul cromatic, raportorul şi triplu-decimetrul estetic) la arheologie*[84]. Pictorul era atît de preocupat de problemele aranjamentelor lineare încît, în 1890, a realizat un portret oarecum „simbolic" al lui Fénéon cu *culori*, după cum specifică titlul. Dar Pissarro i-a atras imediat atenţia că o utilizare atît de ostentativă a arabescurilor nu avea nici o valoare decorativă reală din punctul de vedere al senzaţiei artistice. Signac a fost probabil de acord, căci nu a mai continuat cu asemenea compoziţii gîndite la rece, depunînd în schimb eforturi de a-şi aplica noile cunoştinţe despre semnificaţia direcţiilor lineare la observarea naturii.

În cursul cercetărilor, Charles Henry ajunsese să stabilească o relaţie intimă între problemele estetice şi fiziologice, pornind să descopere care direcţii spaţiale exprimă plăcerea sau dinamogenia şi care durerea sau inhibiţia. Concluzia lui a fost că plăcerea se asociază cu direcţia de jos în sus şi cu mişcarea de la stînga la dreapta, în timp ce efectul contrar este provocat de mişcarea de sus în jos şi de la dreapta la stînga, excitaţiile intermediare fiind ocazionate de direcţiile intermediare. El a mai descoperit că anumite culori, ca roşu şi galben (culori *calde*) sînt mai mult sau mai puţin plăcute (dinamogenice), pe

Scanned with OKEN Scanner

cînd altele — verde, violet şi albastru (culori *reci*) — sînt relativ inhibitoare. În consecinţă, Henry a stabilit un cerc cromatic pe care culorile plăcute (dinamogenice) corespund direcţiilor plăcute (dinamogenice), iar culorile inhibitoare direcţiilor inhibitoare, luîndu-se de asemenea în consideraţie şi teoria contrastului, lungimea de undă a diferitelor culori etc. Studiind ritmul şi măsura, Henry a ajuns la definiţii care sînt valabile atît pentru culori cît şi pentru forme. Fénéon i-a salutat publicaţiile ca pe „o operă eflorescentă de artă matematică unde se pot verifica toate ştiinţele"[85].

Gauguin abordase şi el tangenţial domeniul în 1885, cînd îi scria lui Schuffenecker: „. . . Există linii nobile, mincinoase etc.; linia dreaptă dă infinitul, curba limitează creaţiunea, fără a mai pune la socoteală fatalitatea numerelor. Cifrele 3 şi 7 au fost ele destul discutate? Culorile sînt şi mai explicative deşi mai puţin diverse decît liniile datorită puterii lor asupra ochiului. Există tonuri nobile, altele comune, armonii liniştite, consolatoare, altele care te incită prin îndrăzneala lor"[85a]. Însă pe cînd Gauguin trata empiric aceste probleme, Seurat prefera certitudinea unei metode ştiinţifice.

Seurat, dealtfel, s-a prevalat fără întîrziere de noile descoperiri ale lui Henry şi a pornit să exploreze valoarea simbolică a direcţiilor lineare şi a culorilor în compoziţiile sale. Această preocupare se observă cu claritate în tabloul său *Parada,* pe care l-a început în toamna lui 1887, punînd un accent vizibil pe verticalele şi orizontalele, al căror efect îl sporea şi coloraţia albăstrui-violetă ce reuşea să dea senzaţia de monotonie. De asemenea, Seurat a renunţat definitiv în tablourile sale la scenele în aer liber, care constituiseră subiecte de inspiraţie pentru marile compoziţii anterioare *Femei scăldîndu-se* şi *La Grande Jatte,* iar în *Parada* şi-a ales condiţiile luminii artificiale. Prin aceasta el s-a eliberat de obligaţia de a studia efectele soarelui asupra naturii, creîndu-şi posibilitatea de a stabili dinainte tonali-

Scanned with OKEN Scanner

tăţile generale ce aveau să-i domine fiecare tablou în parte. Căci, aşa cum spunea Signac, „prin armonia liniilor şi a culorilor, pe care o poate mînui după nevoile şi voinţa sa, trebuie un pictor să ne emoţioneze“[86].

Seurat îi explica lui Gustave Kahn că „panateneele lui Fidias erau o procesiune. Eu vreau să-i fac pe moderni să se mişte întocmai ca pe acele pînze în ceea ce au ei mai esenţial, să-i aşez pe pînze aranjate în armonii cromatice prin direcţia tonurilor, în armonii lineare prin direcţia liniilor, linia şi culoarea fiind consonante una cu cealaltă“[87].

Totuşi, în ciuda insistenţei crescînde a lui Seurat pentru perpendiculare, orizontale şi curînd şi pentru diagonale în compoziţiile lui, el le mărturisea lui Angrand şi Cross „că viziunea lui îl făcea să perceapă întotdeauna valorile înaintea liniilor, că nu i se întîmpla niciodată să înceapă o pînză cu o linie. Dealtfel — adăuga el — culoarea obiectelor le modifică desenul“[88].

Această explicaţie, însă, pare să se aplice mai puţin la marile compoziţii ale lui Seurat cît mai mult la peisajele sale, deşi chiar în ele direcţiile lineare căpătau o importanţă mereu crescîndă. În fiecare an, vara, picta o serie de peisaje pe malul mării sau nu departe în afara Parisului pentru „a-şi spăla ochiul de zilele de muncă în atelier, şi a traduce mai exact claritatea vie, cu toate nuanţele ei“, după cum îi spunea lui Verhaeren, şi iarna lucra la cîte o pînză de mari proporţii care implica multă cercetare şi eventual unele noi descoperiri. Dar nu a fost de acord cu sugestia lui Verhaeren ca aceste tablouri pictate iarna să se numească *pînze cu teză*[89].

În tabloul său de iarnă *Parada*, urmat de *Vacarmul* (*Le Chahut*) şi *Circul*, Seurat a încercat cel mai evident să aplice teoriile lui Henry, astfel încît să încorporeze în sistemul său toate elementele ce se puteau dovedi utile pentru artă. În sfîrşit convins că nu existau secrete în artă, Seurat se simţea pregătit acum să-şi proclame teoria, fie numai şi pentru a-şi stabili prioritatea ne-

Scanned with OKEN Scanner

contestată. A consimţit să-şi publice principiile estetice, pe care le-a formulat nu ca un pictor ci cu precizia şi rigurozitatea stilistică a unui om de ştiinţă[90]:

„Estetică:

Arta înseamnă Armonie. Armonia este analogia elementelor contrarii şi asemănătoare de *ton*, *culoare* şi *linie*, privite din perspectiva dominantei lor şi sub influenţa unei lumini în combinaţii vesele, calme sau triste.

Contrariile sînt:

Pentru *ton*, un ton mai { luminos / deschis } pe unul mai închis.

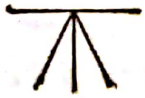
Pentru *culoare*, complementarele, adică un anumit roşu opus complementarului lui etc. (roşu-verde; oranj-albastru; galben-violet).

Pentru *linie*, liniile ce formează un unghi drept.

Veselia *tonului* este dominanta luminoasă; a *culorii*, dominanta caldă; a *liniei*, liniile de deasupra orizontalei.

Calmul *tonului* este dat de proporţia egală dintre sumbru şi clar; al *culorii* de proporţia dintre cald şi rece şi orizontala pentru *linie*.

Tristeţea *tonului* este dominanta sumbră; a *culorii*, dominante rece şi a *liniei*, direcţia coborîtoare.



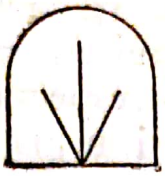
Tehnică:

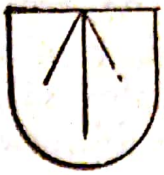
Luîndu-se ca adevărate fenomenele duratei impresiei luminoase pe retină

Sinteza se impune ca rezultantă. Modalitatea de expresie este amestecul optic al tonurilor, culorilor (al culorilor locale şi culorii iluminante: soare, lampă cu petrol, cu gaz etc.), adică al luminilor şi al reacţiilor lor (umbre), respectînd legile *contrastului* degradării iradierii.

Scanned with OKEN Scanner

Rama face parte din armonia opusă celei a tonurilor, culorilor și liniilor tabloului:





Astfel, ceea ce fusese la început descoperit parțial prin intuiție de Seurat, se cristaliza acum în certitudine, întărită și de datele științifice. Chiar dacă avusese vreodată dubii, categoric nici o urmă a lor nu se face simțită în expunerea sa. El oferea prietenilor care îi urmăriseră pas cu pas cercetările și fuseseră uimiți de „infailibilitatea imediată" cu care ataca orice nouă problemă, doctrina de bază a eforturilor sale.

Se pare că perfecțiunea teoriilor lui Seurat n-a mai lăsat loc pentru alte discuții; ele au fost primite cu un respect necontestat de tot cercul său, cu același respect cu care asociații săi îi ascultaseră întotdeauna explicațiile rare însă de o nedezmințită claritate.

Din cînd în cînd, Seurat se întîlnea cu grupul lui de prieteni la *Café Marengo,* locul de întîlnire al Independenților (ale căror adunări le frecventa cu scrupulozitate), la *Nouvelle Athènes,* fostul bastion al impresioniștilor, care veneau aici tot mai întîmplător acum, la *Taverne Anglaise,* din *rue d'*Amsterdam, unde se adunau, în 1886, colaboratorii revistei *La Vogue* (mica publicație a încetat să mai apară la sfîrșitul aceluiași an), la întîlnirile de lunea din atelierul lui Signac, situat aproape de al său propriu în *rue de* Clichy, unde Signac își primea prietenii pictori și pe unii oameni de litere ca Henri de Régnier, Paul Adam și Paul Alexis, sau la *Café d'Orient,* tot în *rue de* Clichy, unde Seurat făcea cîte un scurt popas, îmbrăcat impecabil, în ținută de gală, cînd își părăsea atelierul la apusul soarelui pentru a merge să cineze la mama sa. De obicei îi asculta pe ceilalți fără a scoate un cuvînt, afară de cazul cînd era întrebat direct, însă, de îndată

Scanned with OKEN Scanner

ce se abordau probleme de artă și în special cînd se discuta metoda lui, Seurat vorbea cu o luciditate extremă care îi dădea greutate cuvintelor. Era deosebit de serios și nu își permitea niciodată fantezii, rămînînd un mister pentru majoritatea asociaților săi, care îi respectau maniile și îi ofereau posibilitatea de a-și urma drumul său ardent și solitar.

Cîteodată, Seurat își făcea apariția și la *Revue Indépendante*, al cărei secretar și co-fondator era Fénéon și unde prietenii lui se întîlneau pe seară. Pissarro, Angrand, Charles Henry, Gustave Kahn, criticul Jules Christophe, cu care Seurat a legat o prietenie strînsă și mulți alții schimbau opinii despre politică, literatură și artă. În birourile de la *Revue Indépendante* se organizau frecvent mici expoziții de pictură, în care neoimpresioniștii furnizau elementul dominant, dar la care erau invitați să participe și alți pictori, ca de pildă van Gogh. Cu alte prilejuri, Seurat împreună cu Signac, Dubois-Pillet și Charles Henry se alăturau unui grup de poeți și scriitori la braseria *Gambrinus* unde, începînd din 1884 pînă în 1886 se adunau aproape în fiecare seară Jean Moréas, Gustave Kahn, Félix Fénéon, Paul Adam, Edouard Dujardin, redactor-șef al publicației *La Revue Wagnérienne*, Teodor de Wyzewa, un critic neconvins de teoriile lui Seurat, Jean Ajalbert, Maurice Barrès, Jules Laforque și prietenii lor. În această braserie au luat naștere *La Revue Indépendante* și efemera *La Vogue*, și tot acolo, după cum ne spune Jules Christophe, „a apărut, din dezgustul față de grosolanele, în totalitate exterioarele și deja învechitele formule naturaliste, simbolismul, explorator al sufletelor, al nuanțelor dedicate, al stărilor senzaționale de comă, al fugarelor și cît de — uneori — dureroaselor sau intenselor impresii, prin urmare o artă ezoterică, prin forța lucrurilor aristocrată, puțin «farsoare», dacă vreți, în care se regăsește un fel de dorință de mistificare ce se răzbună pe prostia universală, o artă care se revendică din știință și din vis, evocatoare de scheme, adică de orice formă

Scanned with OKEN Scanner

existentă în intelect și în afara materiei, o artă spiritualizată și pironiană, nihilistă, religioasă și atee, wagneriană chiar"[91].

NOTE

1. Despre interesul lui Seurat pentru teoriile lui Corot, vezi: *Extraits du journal inédit de Paul Signac*, II, „Gazette des Beaux-Arts", aprilie 1952; data din jurnal: 16 noiembrie 1898.
2. Chevreul: *La loi du contraste simultané des couleurs*, secțiunea II, cap. I, Nr. 78.
3. Signac, jurnal, 22 februarie 1885; vezi *Extraits du journal inédit de Paul Signac*, I, „Gazette des Beaux-Arts", iulie-septembrie 1949.
4. Signac: *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, Paris, 1899, cap. II.
5. Vezi jurnalul lui Signac, 29 decembrie 1894; *op. cit.*, I.
6. Signac: *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, cap. II.
7. Vezi articolul despre Angrand din „Par chez nous" (Revue normande), februarie-martie 1921.
8. Rezumat al notațiilor nepublicate ale lui Lucien Pissarro, prin amabilitatea regretatei d-ne Esther L. Pissarro, Londra.
9. Vezi Fénéon: *Le néo-Impressionnisme*, „L'Art Moderne", 1 mai 1887; acest articol important nu este inclus în volumul Fénéon: *Oeuvres*, Paris, 1948.
10. Vezi Fénéon: *Les Impressionnistes en 1886*, Paris, 1886; reluat în *Oeuvres*, pag. 81. Despre această problemă, vezi și J. C. Webster: *The Technique of Impressionism — A Reappraisal*, „College Art Journal", noiembrie 1944.
11. Vezi scrisoarea lui Seurat către Fénéon (20 iunie 1890) în H. Dorra și J. Rewald: *Seurat — l'oeuvre peint, biographie et catalogue critique*, Paris, 1959, pag. XXVII, nota 34.
12. Vezi Fénéon: *Le néo-Impressionnisme*, *op. cit.*
13. Signac: *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, cap. III.
14. Sutter: *Les phénomènes de la vision, six articles*, publicat în 1880 în „L'Art"; vezi Rewald: *Georges Seurat*, New York, 1946, pag. 59—60.
15. Vezi J. Christophe: *Albert Dubois-Pillet*, „La Cravache", 15 septembrie 1892.
16. Scrisoare a lui Angrand către Coquiot, vezi Coquiot: *Seurat*, Paris, 1924, pag. 41.

Scanned with OKEN Scanner

17. Vezi scrisoarea lui Pissarro către P. Durand-Ruel, 6 noiembrie 1886; în Venturi: *Archives de l'Impressionnisme*, Paris-New York, 1939, vol. II, pag. 24—25.
18. În articolul său: *Au Pavillon de la ville de Paris*, „Le Chat Noir", 2 aprilie 1892 (neinclus în *Oeuvres*), Fénéon afirma, la șase ani după terminarea tabloului *La Grande Jatte* și la un an după moartea lui Seurat: „Din cauza culorilor folosite de Seurat la sfîrșitul lui 1885 și în 1886, acest tablou de importanță istorică și-a pierdut farmecul luminos: dacă rozul și albastrul s-au menținut, în schimb verdele său Veronese bate acum în oliv, iar oranjurile ce reprezentau lumina, acum nu mai reprezintă decît niște găuri".
19. Vezi Fénéon: *L'Impressionnisme aux Tuileries*, „L'Art Moderne", 19 septembrie 1886 (neinclus în *Oeuvres*).
20. Scrisoare a lui Signac către Camille Pissarro (mai 1887); document nepublicat, obținut prin amabilitatea regretatului Rodo Pissarro, Paris.
21. Vezi Camille Pissarro: *Letters to his Son Lucien*, New York, 1943, pag. 63—75 și Rewald: *History of Impressionism*, New York, 1961, pag. 521—523.
22. Pentru criticile la adresa tabloului *La Grande Jatte*, vezi Rewald: *Seurat*, pag. 28—31 și Dorra și Rewald, *op. cit.*, pag. 157—165.
23. Signac: *Le néo-Impressionnisme*, documents, „Gazette des Beaux-Arts", 1934.
24. G. Moore: *Modern Painting*, new edition, Londra, 1898, pag. 89.
25. F. Javel: *Les Impressionnistes*, „L'Evénement", 16 mai 1886.
26. Vezi J. Antoine: *Les peintres néo-impressionnistes*, „Art et Critique", 9 și 16 august 1890.
27. Vezi L. Pilate de Brinn'Gaubast: *L'Exposition des Artistes Independants*, „Le Décadent", 18 septembrie 1886.
28. Vezi P. Fierens: *Théo van Rysselberghe*, Bruxelles, 1937, pag. 16.
29. Vezi Verhaeren: *Sensations*, Paris, 1927, pag. 196.
30. Vezi jurnalul lui Signac, 3 decembrie 1894; *op. cit.*, *I.*
31. T. Robinson: *Modern French Masters*, New York, 1891, pag. 169.
32. Vezi Rewald: *Félix Fénéon*, „Gazette des Beaux-Arts", iulie-august 1947 și februarie 1948.
33. Fénéon: *Les impressionnistes en 1886*; *Oeuvres*, pag. 79—80.
34. Signac: *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, cap. III.
35. Fénéon: *Le néo-impressionnisme*, *op. cit.*
36. Vezi G. Kahn: *Seurat*, „L'Art Moderne", 5 aprilie 1891.
37. P. Valery: *Charles Henry*, „Cahiers de l'Etoile", nr. 13, ianuarie-februarie 1930; număr special: „Hommage à Charles Henry", cu colaborări de G. Kahn, P. Signac și mulți alții. Despre Henry, vezi de asemenea Fénéon: *Une esthétique scientifique*, „La Cravache", 18 mai 1889 (publicată în *Oeuvres*, pag. 167—172); Fénéon: *Les disparus: Charles Henry*, „Bulletin de la vie artistique",

Scanned with OKEN Scanner

15 noiembrie 1926; R. Mirabaud: *Charles Henry et le réalisme scientifique*, Paris, 1926.

38. G. Lecomte: *Camille Pissarro*, Paris, 1922, pag. 75.
39. Vezi G. L. în „La Revue Indépendante", ianuarie 1885, pag. 268. În 1890, J. Antoine nota în numărul din 4 ianuarie al revistei „Art et Critique" că, în afişele cele mai recente ale lui Jules Cheret, se putea observa aplicarea legii complementarelor şi contrastelor.
40. Despre „Les Vingt", vezi M.-O. Maus: *Trente années de lutte pour l'art 1884—1914*, Bruxelles, 1926; catalogul expoziţiei: „Le groupe des XX et son temps", Musées Royaux des Beaux-Arts de Bèlgique, Bruxelles şi Rijksmuseum, Kröller-Müller, Otterlo, aprilie-mai 1962.
41. Anonim: *Les vingtistes parisiens*, „L'Art Moderne", 27 iunie 1886.
42. Aceste articole nu sînt cuprinse în Fénéon: *Oeuvres*, Paris, 1948. În afară de cele două anterior citate (vezi notele 9 şi 19), ele sînt: *Le néo-impressionnisme à la IV-e exposition des Artistes Indépendants*, „L'Art Moderne", 15 aprilie 1888 şi *L'Exposition des Artistes Indépendants à Paris*, *ibid.*, 27 octombrie 1889. Scrierile lui Fénéon despre Seurat sînt adunate în Dorra şi Rewald, *op. cit.*, pag. XI—XXXI.
43. Fénéon: *L'impressionnisme aux Tuileries*, *op. cit.*
44. Scrisoare a lui Signac către Pissarro (Bruxelles, februarie 1887); document nepublicat, obţinut prin amabilitatea regretatului Rodo Pissarro, Paris.
45. Scrisoare a lui Signac către Pissarro (Paris, martie-aprilie 1887); document nepublicat, obţinut prin amabilitatea regretatului Rodo Pissarro, Paris.
46. Verhaeren: *Le Salon des Vingt à Bruxelles*, „La Vie Moderne", 26 februarie 1887.
47. Despre prietenia lui Seurat cu Verhaeren, vezi: R. L. Herbert: *Seurat and Emile Verhaeren*, „Gazette des Beaux-Arts", decembrie 1959.
48. Scrisoare a lui Seurat către Signac (Paris, august 1887); document nepublicat, obţinut prin amabilitatea d-nei Ginette Signac, Paris.
49. Scrisoare a lui Signac către Lucien Pissarro, Collioure, 29 august (1887); document nepublicat, obţinut prin amabilitatea regretatei d-ne Esther L. Pissarro, Londra.
50. Divizionismul, după părerea lui Signac, are drept scop „să asigure toate binefacerile luminozităţii, culorii şi armoniei: prin amestecul optic de pigmenţi exclusiv puri (toate nuanţele prismei şi toate tonurile lor); prin separarea diferitelor elemente (culoarea locală, culoarea luminii, reacţiile lor); prin echilibrul acestor elemente şi al proporţiilor lor (în conformitate cu legile contrastului, degradării şi iradierii); prin alegerea unei tuşe proporţionale cu dimensiunile tabloului". *D'Eugène Delacroix au Néo-Impressionnisme*, cap. I.
51. Jurnalul lui Signac, 29 decembrie 1897; *op. cit.*, II.
52. Verhaeren: *Sensations*, „*op. cit.*", II.

Scanned with OKEN Scanner

53. Scrisoare a lui Pissarro către Signac, 16 iunie 1887; vezi Rewald: *Seurat* (ediția franceză), Paris, 1948, pag. 113.
54. Scrisoare a lui Signac către Pissarro, (mai 1887); document nepublicat, obținut prin amabilitatea regretatului Rodo Pissarro, Paris.
55. Alexandre: *Le mouvement artistique*, Paris, 13 august 1888.
56. Scrisoare a lui Signac către Pissarro, 24 august 1888; vezi Rewald: *Seurat* (ediția franceză, pag. 114).
57. Scrisoare a lui Seurat către Signac, (Port-en-Bessin), 26 august (1888) *ibid.*, pag. 115. Referința la pamfletul lui Fénéon face aluzie la: *Les Impressionnistes en 1886*, reluat în *Oeuvres*, pag. 77—82.
58. Scrisoare a lui Pissarro către Signac, Paris, 30 august 1888; *ibid.*, pag. 115—116.
59. Verhaeren: *Sensations*, *op. cit.*, pag. 201.
60. Vezi jurnalul lui Signac, 11 martie 1898; *op. cit.*, II.
61. J. Christophe: *Dubois-Pillet*, „Les Hommes d'Aujourd'hui", Nr. 370, vol. 8, 1890.
62. Vezi J. Antoine: *Les peintres neo-impressionnistes*, *op. cit.*
63. Vezi S. P. (Paul Signac): *Catalogue de l'Exposition des XX*, „Art et Critique", 1 februarie 1890.
64. Scrisoare a lui Hayet către Pissarro, 9 iulie 1888; document nepublicat, obținut prin amabilitatea regretatei d-ne Esther L. Pissarro, Londra.
65. Jurnalul lui Signac, 1 septembrie 1895; *op. cit.*, I.
66. Vezi Fénéon: *Feu Cros*, „La Cravache", 18 august 1888; reluat în *Oeuvres* pag. 246—253.
67. Vezi J. E. Blanche: *Les arts plastiques*, Paris, 1931, pag. 269. Pe de altă parte, incapabil la început, de a se sustrage influenței lui Whistler, Théo van Rysselberghe a pictat un portret de fetiță ce arată ca un tablou de Whistler, dar executat în puncte mici. Vezi Fierens, *op. cit.*, planșa 5.
68. Scrisoare a lui Cross către Luce (nedatată), citată în L. Cousturier: *L. E. Cross*, Paris, 1932, pag. 11.
69. Scrisoare a lui Cross către T. van Rysselberghe, 9 martie (1907 ?); document nepublicat, obținut prin amabilitatea regretatei d-ne van Rysselberghe, Paris.
70. Scrisoare a lui Pissarro către Fénéon, 21 februarie 1889; vezi Pissarro: *Letters to his Son Lucien*, pag. 134—135, nota de subsol.
71. Scrisoare a lui Pissarro către fiul său Lucien, 20 februarie 1889; *ibid.*, pag. 135.
72. Jurnalul lui Signac, 14 decembrie 1894, *op. cit.*, I.
73. Scrisoare a lui Cross către T. van Rysselberghe (nedatată); document nepublicat, obținut prin amabilitatea regretatei d-ne van Rysselberghe, Paris.
74. Scrisoare a lui Cross către T. van Rysselberghe (aprox. 1902); citată în M. Saint-Clair: *Galerie privée*, Paris, 1947, pag. 33, nota de subsol.
75. Scrisoare a lui Signac către Angrand, februarie 1897,

Scanned with OKEN Scanner

document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-lui Pierre Angrand, Paris.

76. Jurnalul lui Signac, 27 noiembrie 1894; *op. cit.*, I.
77. Scrisoare a lui Pissarro către Signac; vezi G. Gachin-Signac: *Autor de la correspondance de Signac*, „Arts", 7 septembrie 1951.
78. Informație obținută prin amabilitatea regretatului Henri van de Velde.
79. Scrisoare a lui Signac către Pissarro (mai 1887); document nepublicat obținut prin amabilitatea regretatului Rodo Pissarro, Paris.
80. Fénéon: *Paul Signac*, „Les Hommes d'Aujourd'hui", Nr. 373, vol. 8, 1890. (Acest text nu se găsește în Fénéon: *Oeuvres*; studiul publicat în *Oeuvres*, despre care se spune că a apărut în „Les Hommes d'Aujourd'hui" a fost publicat în „La Plume", 1 septembrie 1891.)
81. Vezi Fénéon: *Paul Signac*, „La Plume", 1 septembrie 1891; reluat în *Oeuvres*, pag. 69.
82. Titlurile originale sînt: *Education du sens des formes*, 1890; *Cercle chromatique, présentant tous les compléments et toutes les harmonies de couleurs, avec une introduction sur la théorie générale de la dynamogénie, autrement dit du contraste, du rythme et de la mesure*, 1888—89; *Rapporteur esthétique avec notice sur ses applications a l'art industriel, à l'histoire de l'art, à l'interprétation de la méthode graphique, en général à l'étude et à la rectification esthétique de toutes formes*, 1888—89.
83. Scrisoare a lui Signac către Vincent van Gogh, Cassis, aprilie 1889; Vezi *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, Amsterdam, 1953, vol. III, Nr. 584 a, pag. 404.
84. Titlul original este: *Application de nouveaux instruments de précision (cercle chromatique, rapporteur et triple-décimètre esthétique) à l'archéologie*, 1890.
85. Fénéon: *Une esthétique scientifique*, „La Cravache", 18 mai 1889; reluat în *Oeuvres*, pag. 167—172.

85a. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker, (Copenhaga), 14 ianuarie 1885; *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, 1946, Nr. XI, pag. 45.

86. Signac: *Le sujet en peinture*, Encyclopédie Française, Paris, 1935, vol. XVI, cap. II.
87. Kahn: *Chronique*, „Revue Indépendante", ianuarie 1888. (Seurat este numit doar „unul dintre tinerii inovatori impresioniști".)
88. Vezi: *Inédits d'H.-E. Cross*, „Bulletin de la Vie Artistique", 15 septembrie 1922.
89. Vezi Verhaeren: *Sensations*, *op. cit.*, pag. 199.
90. Scrisoare a lui Seurat către Beaubourg, 28 august (1890); facsimil publicat pentru prima dată de R. Rey: *La Renaissance du sentiment classique*, Paris, 1931, pag. 132. Vezi și Rewald: *Seurat*, *op. cit.*, pag. 61—62.
91. J. Christophe: *Symbolisme*, „La Cravache", 16 iunie 1888.

Scanned with OKEN Scanner

III.

1886–1890

SIMBOLIȘTI ȘI ANARHIȘTI DE LA MALLARMÉ LA REDON

Anul 1886, cînd Seurat termina *La Grande Jatte*, primul său tablou în care își materializa teoriile, este și anul apariției simbolismului în literatură și al publicării pasionatului manifest, unde Moréas expunea principiile acestei noi mișcări. Deși este vorba de o coincidență, nu putem desigur atribui numai întîmplării faptul că ambii inovatori, atît poetul cît și pictorul, citau ca justificări în sprijinul lor descoperirile lui Charles Henry și amîndoi salutau în Félix Fénéon pe cel dintîi critic „științific" al operei lor. Fără îndoială că au existat afinități între tinerii poeți și pictori ai epocii, deși cei care au contribuit la afirmarea mișcării simboliste nu au fost în nici un caz unanimi în privința gusturilor.

Simbolismul, care se impusese destul de brusc și cu deosebită putere asupra unui public surprins și ostil, fusese anticipat încă de cîțiva ani de o serie de evenimente ce trecuseră aproape neobservate. Figura copleșitoare a lui Victor Hugo, ce arunca o umbră melancolică asupra întregii vieți poetice franceze, și naturalismul robust al lui Zola, ale cărui romane se bucurau de un succes crescînd, nu împiedicaseră totuși tînăra generație de poeți să descopere lucrările lui Verlaine (născut în 1844), Mallarmé (născut în 1842) și Villiers de l'Isle-Adam (născut în 1838). Această nouă generație era gata acum să răstoarne ierarhiile constituite, să lichideze moștenirea trecutu-

Scanned with OKEN Scanner

lui imediat şi să proclame noile idealuri, oricît de confuze şi disperate au fost acestea la început. Căci orice nouă mişcare, pentru a se afirma pe sine, o atacă pe cea dinaintea ei, ridicîndu-şi propriul templu pe ruinele la care a redus sanctuarul valorilor anterioare.

Pe atunci, Mallarmé se găsea în situaţia ciudată de a fi în acelaşi timp celebru şi necunoscut, venerat şi disprețuit. Nu-l înţelegeau întotdeauna nici chiar cei care îl admirau; puţinii care pretindeau că îi pot pătrunde proza ermetică se lăudau evident. Viaţa dezordonată a lui Verlaine, care îl purtase pe rînd prin închisori, cîrciumi, bordeluri şi spitale, deturnase atenţia publicului de la meritele sale poetice către existenţa lui întîmplătoare. Iar personalitatea singulară a lui Villiers de l'Isle-Adam, care, în chip romantic, risipise o mică avere însă care, cu toată sărăcia, arbora un aer de noblețe, era şi ea de prea puţini apreciată. Dar tinerii poeţi ai noii generaţii, fascinaţi de arta sintetică a lui Wagner şi năzuind să reuşească o fuziune mai intimă între vers şi sunet, căutînd imagini sugestive şi încercînd să revitalizeze vocabularul, au găsit modele de inspiraţie în operele acestor trei poeţi. „Charles Baudelaire trebuie considerat drept adevăratul precursor al prezentei mişcări — proclama Moréas; Mallarmé înzestrat cu simţul misterului şi al inefabilului; Paul Verlaine a sfărîmat onoarea stavilelor crude ale versului, pe care degetele îndemînatice ale lui Théodore de Banville le făcuseră mai flexibile înainte“[1].

Poeţii simboliști nutreau convingerea că numai ideile reprezintă acea realitate superioară pe care arta trebuie s-o selecteze şi s-o reţină, citînd afirmaţia lui Schopenhauer, că există „probabil tot atît de multe lumi diferite cîţi gînditori“. Ambiţia lor era de a transforma viaţa modernă introducînd în ea „fantome de vise, halucinaţii, creaţii imaginare, deoarece toate acestea se găsesc în viaţă şi de fapt o compun“[2]. Pentru a-şi atinge scopul, care consta în exprimarea lumilor individuale, poeţii simboliști au fost nevoiţi să recurgă

Scanned with OKEN Scanner

la mijloace noi. Tocmai aceste scopuri şi mijloace sînt explicitate de Moréas cînd scria în manifestul său:

„Poezia simbolică încearcă să îmbrace ideea într-o formă sensibilă care, totuşi, nu ar fi un scop în sine ci care, servind la exprimarea Ideii, ar rămîne supusă acesteia. La rîndul său, Ideea nu trebuie să se lase despuiată de veşmîntul somptuos al analogiilor exterioare[2a]; căci caracteristica esenţială a artei simbolice este de a nu ajunge niciodată pînă la conceperea Ideii în sine.

„Pentru a-şi traduce exact sinteza, simbolismului îi trebuie un stil arhetipal şi complex: vocalele nepoluate, o perioadă care să se arcuiască în sus alternînd cu o perioadă cu căderi ondulate, pleonasme semnificative, elipse misterioase, anacolutul în suspensie, orice trop îndrăzneţ şi multiform: în sfîrşit, limba aleasă". Şi Moréas conchidea repetînd că „arta nu va căuta în *obiectivitate* decît un punct de plecare extrem de succint"[1].

Manifestul, publicat într-un ziar de mare tiraj, era prima încercare de a aduce la cunoştinţa publicului principiile noii mişcări. Ea a dat naştere la proteste hotărîte, la exclamaţii de entuziasm şi la o respingere solemnă din partea lui Anatole France. Prietenul lui Fénéon, Gustave Kahn — adept, împreună cu Jules Laforgue al versului liber — a pornit imediat să susţină afirmaţiile lui Moréas explicînd, într-un alt cotidian, că „ceea ce unifică această tendinţă este negarea vechii şi monocordei tehnici a versului, dorinţa de a diviza ritmul, de a oferi prin graficul unei strofe schema unei senzaţii. Odată cu evoluţia spiritelor, senzaţiile devin mai complexe şi au nevoie de termeni mai adecvaţi, netociţi de o utilizare identică timp de douăzeci de ani. În plus, lărgirea naturală a unei limbi se manifestă prin neologismele inevitabile şi prin instaurarea vocabularului vechi, acesta din urmă necesitat de o întoarecere a imaginaţiilor către epic şi miraculos.

„Aspectul esenţial în care noi ne despărţim de orice altă încercare similară este că noi conside-

Scanned with OKEN Scanner

răm drept principiu fundamental flexiunea continuă a versului sau, mai bine zis, a strofei declarată ca singură unitate poetică. Proza banală este instrumentul conversaţiei. Revendicăm pentru roman dreptul de a ritma fraza, de a accentua declamarea; tendinţa merge către un poem în proză foarte mobil şi ritmat diferit, în funcţie de înfăţişările, oscilaţiile, deformările sau simplităţile Ideii.

„În ce priveşte materia operelor, sătui de cotidian, de lucrul la îndemînă şi de obligatoriul contemporan, vrem să putem plasa în orice epocă sau chiar în plin vis (*visul nefiind distinct de viaţă*) dezvoltarea simbolului. Vrem să înlocuim lupta individualităţilor cu lupta senzaţiilor şi ideilor, iar ca mediu al acţiunii, în locul decorului repetat la infinit al pieţelor şi străzilor, să avem un creier, în totalitate sau parţial. Scopul fundamental al artei noastre este de a obiectiva subiectivul (exteriorizarea Ideii), nu de a subiectiva obiectivul (natura văzută cu ochii unui anumit temperament).

„Reflecţii analoge cu acestea au creat tonul multitonal al lui Wagner şi ultima tehnică a impresioniştilor [de fapt, a neoimpresioniştilor]. Este vorba de o adeziune a literaturii la teoriile construite prin inducţie şi controlate prin experiment de dl. Charles Henry şi enunţate într-o introducere a sa la principiile esteticii matematice şi experimentale. Aceste teorii se întemeiază pe principiul filozofic pur idealist în baza căruia respingem orice realitate a materiei şi nu admitem existenţa lumii decît ca reprezentare.

„Prin urmare, să ducem analiza *eului* pînă la extremă, să facem să concorde multiplicitatea şi împletirea ritmurilor cu măsura Ideii, să constituim feeria literară anulînd moda unui modernism forţat şi spiritual, să compunem un vocabular personal pe toate gamele operei şi să căutăm să ieşim din banalitatea modelelor moştenite“[3].

Aceste concepte au căpătat formă treptat într-o serie de mici reviste ce constituiau singurele de-

Scanned with OKEN Scanner

buşeuri ale unei arte ezoterice, fără nici o pretenţie de a cîştiga masele. În 1882—83, revista *Lutèce*, printre ai cărei fondatori se număra Charles Morice, mai tîrziu prietenul cel mai apropiat al lui Gauguin, publica, cea dintîi, pe lîngă Verlaine şi Mallarmé, nişte poeţi încă necunoscuţi şi extrem de tineri, ca Moréas, Laforgue, Régnier şi americanul Viélé-Griffin. În 1884 se înfiinţa *La Revue Indépendante*, avîndu-l pe Fénéon, atunci în vîrstă de douăzeci şi trei de ani, drept redactor-şef. El şi-a recrutat colaboratorii din „naturalismul în declin şi simbolismul în ascensiune": Zola, Huysmans, E. de Goncourt, Alexis şi Robert Caze (prieten al lui Seurat) pe de o parte, Mallarmé, Moréas şi Christophe pe de altă parte. Articolele politice din *La Revue Indépendante* erau aproape toate pătrunse de spiritul anarhismului.

În 1884, Huysmans (născut în 1848) a părăsit brusc anturajul lui Zola publicînd *A Rebours* (*Împotriva curentului*), unde eroul său decadent, des Esseintes, anunţă că s-a născut o poezie nouă care însă nu este înţeleasă destul şi îşi proclamă admiraţia pentru Verlaine şi Mallarmé. Despre ultimul scrie: „Sesizînd analogiile cele mai îndepărtate, el indica deseori un termen redîndu-i totodată, printr-un efect de similitudine, forma, parfumul, culoarea, calitatea, strălucirea, obiectul sau fiinţa, căruia ar fi trebuit să i se acorde numeroase şi diferite *epitete* pentru a-i distinge toate faţetele şi toate nuanţele dacă ar fi fost desemnat prin simplul său nume tehnic"[5].

Însă Huysmans nu s-a ocupat numai de poeţi ci şi-a exprimat aprecierea şi faţă de unii pictori ca Gustave Moreau şi Odilon Redon (pe atunci practic necunoscut), fiind mai puţin atras de Puvis de Chavannes. Ulterior, Henri de Régnier a mers pînă acolo încît a declarat că prieteniei lui Huysmans cu Redon şi Moreau i se datora în parte revitalizarea „înclinaţiei [lui Huysmans] pentru visul pur şi tendinţei către exilările evazioniste din prezent"[6]. După cum spunea şi Huysmans însuşi: „Important este ... să te poţi detaşa

suficient pentru a se produce halucinaţiile şi a substitui realitatea însăşi cu visul realităţii". Pentru des Esseintes, eroul lui Huysmans, „artificialitatea apărea drept semnul distinctiv al geniului omenesc. Obişnuia să spună că natura îşi atinsese scopul: prin uniformitatea dezgustătoare a peisajelor şi cerurilor sale ea a tocit definitiv răbdarea atentă a rafinaţilor... Nu încape îndoială că această imbecilă sempiternă a sleit pînă acum admiraţia complezentă a artiştilor adevăraţi şi a venit vremea ca ea să fie înlocuită de artificialitate cît mai mult cu putinţă"[5].

Cartea lui Huysmans, pe care adversarii săi n-au întîrziat s-o eticheteze drept „decadentă", aproape că a dat numele mişcării. Unii dintre poeţi au acceptat de îndată această denumire, tot aşa cum, douăzeci de ani mai înainte, impresioniştii adoptaseră porecla pe care le-o dăduse un critic ironic. „A ne amăgi asupra stării de decadenţă în care am ajuns — anunţa o publicaţie simbolistă — ar fi culmea absurdităţii; religia, moravurile, justiţia, totul decade, sau, mai bine zis, totul suferă o transformare ineluctabilă... Rafinament al apetiturilor, al senzaţiilor, al gustului, al luxului, al plăcerilor; nevroză, isterie, hipnotism, morfinomanie, şarlatanism ştiinţific, schopenhauerianism pînă la exces, iată simptomele evoluţiei sociale. Aceste simptome se manifestă mai cu seamă în limbă. Nervilor noi le corespund idei noi, subtile şi infinit nuanţate. De unde şi necesitatea de a crea vocabule nemaiauzite pentru a exprima o asemenea complexitate de sentimente şi senzaţii fiziologice"[7].

Totuşi, Jean Moréas se încrunta la termenul „decadent" şi vedea, dimpotrivă, caracteristicile unei renaşteri în „abuzul de pompozitate, în ciudăţenia metaforei, în vocabularul nou unde armoniile se combină cu culorile şi cu liniile"[1]. Iar Gustave Kahn avea să afirme curînd: „Deşi orice etichetă este zadarnică, sîntem datori să reamintim, pentru informaţia exactă a celor interesaţi, că *decadent* se pronunţă *simbolist*"[3].

Scanned with OKEN Scanner

Aceste idei au fost mai departe explorate de un elev al lui Théodore de Banville, Maurice Barrès care, la vîrsta de douăzeci şi doi de ani, a scos, între 1884 şi 1885, mica revistă *Les Taches d'Encre*, scriind practic singur toate articolele din ea. În 1885 au mai apărut *La Minerve*, *Le Passant* şi *La Revue Contemporaine*, dar cea mai însemnată publicaţie a anului a fost *La Revue Wagnérienne*, fondată de Edouard Dujardin, fost student al Conservatorului din Paris, împreună cu Debussy şi care pornise o acţiune de promovare a lui Wagner nu numai ca mare compozitor şi poet, ci şi ca mare gînditor şi, mai presus de toate, creator al unei noi forme de artă. Edouard Dujardin era secondat în special de Teodor de Wyzewa, un teoretician al curentului, care a stabilit o legătură între Wagner şi literatura franceză arătînd că dacă scopul unui autor era să sugereze, nu să descrie, literatura trebuie să devină muzică, deoarece muzica are cea mai mare putere de sugestie şi poate evoca mai bine decît cuvintele misterul vieţii. Astfel, Villiers de l'Isle-Adam reprezenta pentru Wyzewa un „muzician al cuvintelor" şi un transmiţător desăvîrşit al „artei wagneriene"[8]. Căci Wyzewa raporta orice efort creator la Wagner şi vorbea chiar de o „pictură wagneriană", categorie în care grupa lucrările lui Redon şi Puvis de Chavannes, precum şi ale lui Degas, Cézanne şi Monet.

Printre colaboratorii de la *Revue Wagnérienne* se numărau Mallarmé şi Stuart Merrill, un tînăr american ce avea să publice curînd în Statele Unite, în traducere, o colecţie de poeme ale simboliştilor francezi. În toamna lui 1886, Dujardin, împreună cu Fénéon, au preluat *La Revue Indépendante*, care îşi întrerupsese apariţia o vreme, dar care acum dobîndea un rol esenţial sub conducerea lor. Laforgue, Kahn, Henry, Verhaeren, Wyzewa, George Moore şi mulţi alţii s-au alăturat grupului de autori promovaţi de *La Revue Indépendante*, scriitorii naturalişti fiind excluşi. Ediţia de lux a revistei conţinea gravuri sau reproduceri după lucrări de Whistler, Redon,

Scanned with OKEN Scanner

Seurat, Signac, Luce, Chéret, Renoir etc. Ulterior, la inițiativa lui Fénéon, *La Revue Indépendante* a început să deschidă mici expoziții în birourile ei, prezentînd lucrări de Manet, Pissarro, Morisot, Rodin, Raffaëlli, Seurat, Signac, Anquetin (prieten cu Dujardin) și van Gogh. Aici și-au ținut primele expoziții individuale Guillaumin și Luce. Deși *La Revue Indépendante* devenise acum cea mai influentă din revistele mici, ea era ajutată în misiunea ei de o puzderie de alte periodice mai mult sau mai puțin efemere, care au proliferat uimitor în anul 1886.

În ianuarie 1886, la Liège, apărea primul număr din *La Wallonie*, ce a grupat în jurul ei toți simboliștii belgieni, așa cum concetățenii lor artiști se grupaseră în jurul încă tinerei asociații a celor XX, cu organul ei oficial *L'Art Moderne*, pe care Verhaeren îl orienta acum tot spre apele simbolismului. În martie, *La Pléiade*, publicată la Paris, oferea cititorilor articole de Maeterlinck și René Ghil; acesta din urmă avea să-și revadă lucrarea publicată recent, *Traité du verbe*, pentru a include în ea descoperirile lui Helmholtz despre tonurile și armoniile vocale. Tot *La Pléiade* a găzduit mai tîrziu articolele lui Albert Aurier, primul critic simbolist care a apreciat pictura lui Gauguin și van Gogh și a făcut pentru ei același lucru ca Fénéon pentru neoimpresioniști. *La Vogue*, o revistă săptămînală fondată în aprilie 1886, cu Gustave Kahn la conducere, ajutat de Fénéon, care a publicat aici studiul său în apărarea lui Seurat, și-a încetat apariția în luna decembrie a aceluiași an, dar nu înainte de a fi publicat unele pagini însemnate ale lui Mallarmé, Rimbaud, Verlaine, Moréas, Adam, Henry, Morice și mulți alții, precum și unele traduceri de poeme din lirica lui Walt Whitman și Keats. *La Vogue* a reluat de asemenea definiția poeziei formulată de Mallarmé: „Exprimarea prin limbaj uman, readus la ritmul său esențial, a sensului misterios al aspectelor existenței: ea se înzestrează astfel cu autenticitatea existenței și constituie singura noastră misiune spirituală"[9]. *La Vogue* a

Scanned with OKEN Scanner

reapărut în 1889 sub conducerea lui Kahn, cu ilustraţii ocazionale de Pissarro, Luce şi alţii.

Pentru *Le Décadent,* fondată în acelaşi timp cu *La Vogue,* adică în aprilie 1886 şi cu o echipă similară de colaboratori, redacţia ar fi preferat o altă denumire, creată de redactorul-şef, „le décadisme", un termen ce făcea deliciul lui Verlaine. Chiar aşa însă *Le Décadent* a forţat ivirea unei noi reviste *La Décadence,* care a apărut în luna octombrie a lui 1886, schimbîndu-şi mai apoi titlul în *Le Scapin;* ambele reviste se mîndreau cu publicarea articolelor extrem de rare ale lui Mallarmé. *Le Symboliste,* născut în toamna lui 1886, cu Kahn, Moréas şi Adam în conducere, i-a cooptat o dată în plus pe Henry, Fénéon, Laforgue, Dujardin, Huysmans, Mallarmé, Verlaine, Wyzewa printre colaboratorii curenţi, a dezavuat *Le Scapin* şi *Le Décadent,* proclamînd *La Vogue* drept singurul adevărat periodic simbolist. Dar *Le Symboliste* şi-a încetat apariţia după numai patru numere, cu puţin înainte ca *La Vogue* la rîndul ei să-şi epuizeze resursele temporar[10].

În acelaşi an, cei mai mulţi dintre simbolişti au colaborat de asemenea la *Revue Moderne,* iar în 1887 s-au mai ivit încă o serie de noi reviste, printre care *La Revue Exotique,* unde scria Fénéon şi *Les Ecrits pour l'Art* care, ca şi celelalte, îl proclama pe Mallarmé drept mentor şi oferea articole semnate de Ghil (autorul unui pamflet violent împotriva lui Wyzewa), Verhaeren, Régnier şi Merrill, precum şi amintirile lui Villiers de l'Isle-Adam despre Wagner. Anul 1887 a fost marcat de apariţia primului volum de poezii scris în vers liber, *Palais Nomades* de Kahn şi de moartea, la vîrsta de douăzeci şi şapte de ani, a lui Laforgue, cel considerat de către prietenii săi exponentul cel mai promiţător al noii lirici. Laforgue preconizase să scrie o carte despre artă, „o serie de studii în care, prin acumularea cuvintelor (*sens* şi *sonoritate*) alese, a faptelor, a sentimentelor din gama pictorului, *voi da senzaţia* lumii create de acest pictor"[11]. Proiectul lui nu s-a putut realiza. Fénéon, Dujardin şi Wyzewa

Scanned with OKEN Scanner

şi-au asumat administrarea succesiunii lui literare şi editarea lucrărilor şi scrisorilor lui nepublicate.

În 1888, simboliştii au „pus mîna" pe săptămînalul *La Cravache*, însărcinîndu-l cu conducerea sa pe tînărul prieten al lui Fénéon, Georges Lecomte. Timp de un an şi ceva simboliştii au publicat în această revistă, unde critica de artă ocupa un loc însemnat. Fénéon a scris aici despre impresionişti şi neoimpresionişti, ca şi despre teoriile lui Charles Henry, Huysmans despre Cézanne, Christophe despre Luce şi Dubois-Pillet, Octave Maus a relatat despre expoziţia din Bruxelles a celor XX, şi aşa mai departe. Verlaine a publicat cîteva poezii din volumul său în curs de apariţie, *Parallèlement*. Dar, în vara lui 1889, simboliştii au părăsit *La Cravache* pentru a se orienta din nou către *La Vogue*, reapărută sub conducerea lui Gustave Kahn.

În 1891, mulţi dintre scriitorii simbolişti s-au îndreptat spre *La Vie Moderne* care, în 1887—88, publicase unele desene poantiliste şi de altă natură ale lui Signac, Dubois-Pillet, Luce, Hayet, van Rysselberghe şi Lucien Pissarro, însoţite de cronici plastice sub semnătura lui Kahn, Verhaeren, Adam etc.

Aceste mici publicaţii aveau în comun un patos febril, o încredere în propriile forţe, o intoleranţă categorică şi o independenţă spirituală categorică, toate realizate însă cu o mare economie de mijloace. Ele practic nu-şi plăteau colaboratorii, iar Fénéon, de exemplu, departe de a lua un salariu de la *Vogue*, achita uneori şi costul tipăririi ei, deşi era urmărit de creditorii care încercau să-i confişte chiar modestele cîştiguri ce-i reveneau ca funcţionar la Ministerul de Război. Şi totuşi, asemeni unor plante fragile care cresc luxuriant într-o seră, aceşti poeţi păreau să se dezvolte în atmosfera adăpostită a publicaţiilor lor, oarecum absenţi la climatul exterior[12], mîndrindu-se cu eroism şi aproape cu aroganţă de a fi obscuri şi excentrici, neinteligibili celor neiniţiaţi în poezia lor. Pasiunea lor pentru sintaxa bizară şi neconvenţională, asezonată cu termeni

Scanned with OKEN Scanner

dintre cei mai prețioși, arhaici și neuzitați (dezgropați din adîncurile unor dicționare și texte străvechi, atunci cînd nu erau creațiile diferiților poeți), luase o asemenea amploare că, în curînd, Paul Adam s-a simțit dator să publice un *Mic glosar pentru înțelegerea autorilor decadenți și simboliști*[13]. Dar, în timp ce cultivau conștienți un stil în care îi făcea de nepătruns pentru marele public, acești autori vedeau în inaccesibilitate tocmai o confirmare a originalității lor, deoarece, în aparență, împărtășeau credința lui Wyzewa că „valoarea estetică a unei opere de artă este în raport invers cu numărul celor care o pot înțelege"[14]. Iar Huysmans declarase mai înainte: „Dacă cel mai frumos cîntec din lume devine vulgar și insuportabil de îndată ce publicul începe să-l fredoneze sau îl preiau flașnetele, opera de artă care nu rămîne indiferentă artiștilor, care nu e contestată de proști, care nu se mulțumește să trezească doar entuziasmul cîtorva oameni, devine la rîndul ei, tocmai prin aceasta, poluată, banală, aproape respingătoare pentru inițiați"[5].

Însă cei cîțiva care puteau înțelege poezia simbolistă nu prezentau întotdeauna un front unit. Ei erau dezbinați de gelozii meschine și de unele diferențe în teorie și interpretare. Marele număr de mici reviste apărute în acei ani, care toate se adresau mai mult sau mai puțin aceluiași cerc restrîns de cititori, pare să reflecte disensiunile interne ale simboliștilor. Aproape automat, fiecare dizident își scotea mica lui revistă proprie. Existau de asemenea controverse frecvente iscate din dorința de a stabili care erau aprecierile cele mai autorizate în legătură cu noul curent. Printre lucrările unanim acceptate erau *L'Esthétique scientifique* de Henry, articolele lui Moréas și Kahn și notele bibliografice ale lui Fénéon din *La Revue Indépendante*. În ce îl privește pe Mallarmé, acesta s-a menținut în afara majorității polemicilor, străduindu-se în schimb să răspundă cererii constante de colaborări din partea tuturor acestor mici reviste.

Scanned with OKEN Scanner

Diferitele facţiuni se adunau în anumite cafenele şi sedii de redacţii, ca de pildă braseria *Gambrinus* sau *La Taverne Anglaise* din rue *d'*Amsterdam, locul de întîlnire al colaboratorilor revistei *Vogue*, dar mai ales birourile de la *Revue Indépendante* unde, pe înserate, Kahn şi Fénéon îşi strîngeau asociaţii. Alături de Henry, Christophe, Alexis, Verlaine şi cîteodată Mallarmé, aici veneau mulţi dintre prietenii lui Fénéon pictori: Pissarro, Seurat, Signac, Dubois-Pillet, Angrand şi chiar Raffaëlli.

Poeţii şi prietenii acestora, care stăteau ore întregi să discute subiectele lor preferate, constituiau un grup ciudat şi foarte eterogen. În afară de faptul că majoritatea erau aproximativ de aceeaşi vîrstă, ei nu aveau prea multe lucruri în comun. Cei născuţi în acelaşi deceniu, adică între 1855 şi 1865, erau Tailhade, Verhaeren (un belgian), Moréas (un grec), H.-E. Cross, de Gourmont, Luce, Seurat, Henry, Kahn (un alsacian), Laforgue, Morice, Dujardin, Anquetin, Ghil, Wyzewa (un polonez crescut în Franţa), Maeterlinck (un belgian), Barrès, Adam, Debussy, Merrill (un american), Signac, Ajalbert, Régnier, Viélé-Griffin (alt american), Lautrec, Fontainas (tot belgian), Fénéon (născut în Italia din părinţi francezi), Aurier etc. Unii erau aristocraţi, alţii fii de muncitori; unii aveau mijloace care le permiteau să trăiască independenţi, ca Seurat, Signac, Lautrec, Henry; alţii, printre care Luce, Laforgue şi Wyzewa erau extrem de săraci. Mulţi erau nevoiţi să lucreze în vreo slujbă ingrată şi umilitoare pentru a cîştiga mijloacele cu care să-şi continue munca de creaţie. Dar, indiferent de condiţia lor socială, toţi manifestau o înclinaţie spre excentricitate; ca şi Baudelaire şi Mallarmé, ei cultivau chiar o anumită formă de dandyism. Arborau monocluri şi jobene, iar comportamentul, moravurile, vorbirea şi îmbrăcămintea lor mărturiseau aceeaşi preţiozitate ce le distingea scrierile. Moréas, care îşi îngrijea mereu mustăţile, a fost văzut într-o zi purtînd un corset cu iniţialele sale brodate şi cu o coroană nobiliară

Scanned with OKEN Scanner

deasupra[15]. Dujardin îşi dădea aere de seducător, postură în care a fost imortalizat de Lautrec. Prin modul cum se îmbrăca şi-şi tundea părul, Wyzewa emana un parfum exotic inefabil[16]. Paul Adam, care purta cu modestie semnul distinctiv demn de toată invidia al unei condamnări (asemeni lui Baudelaire şi Flaubert) pentru presupusa imoralitate a unui roman al său, nu era mai puţin Beau Brummel* decît Moréas şi, în plus faţă de acesta, umbla de obicei acompaniat de un „ogar reumatic". Fénéon împărtăşea înclinaţia lor către ciudăţenii: cînd nu purta joben de mătase (atît de drag şi lui Seurat, Signac, Henry şi Dujardin), apărea cu un pardesiu gros ori cu o capă scoţiană de felul celor după care francezii îi identificau pe călătorii anglo-americani; iar ciocul său îl ajuta să arate ca Unchiul Sam. Garderoba lui Fénéon se completa cu o mică pălărie neagră de fetru, mănuşi stacojii şi pantofi negri din piele lăcuită, nu tocmai potriviţi cu restul îmbrăcăminţii sale[17]. Ca şi Wyzewa, se purta cu o politeţe desăvîrşită, uşor ironică. În ciuda acestui comportament, sau poate abia pentru a spori efectul absurdităţii, Féneon povestea uneori istorioare fără nici o perdea. Signac nu numai că vorbea fără înconjur şi foarte tare, ci stăpînea un vocabular întins dar greu de reprodus, domeniu în care şi Lautrec deţinea performanţe proprii. Alexis, pe de altă parte, vorbea în jargonul parizian; de fapt, el avea la un ziar o rubrică în acest jargon, rubrică la care Signac contribuia cîteodată cu cronici de expoziţie ce favorizau fără jenă tablourile sale proprii. Dar în excentricitate nici unul n-a reuşit să-l egaleze pe celebrul conte Robert de Montesquiou care, la un concert, a venit îmbrăcat într-o redingotă mov palid, cu cămaşă, guler şi cravată asortate, explicînd că „Weber nu poate fi ascultat decît în mov"[18]. Prin contrast cu obiceiurile mai fanteziste ale multora dintre prietenii lor, Seurat şi

---

* George Brummel (1778—1840), dandy englez născut la Londra, supranumit *Regele modei* (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

Henry se îmbrăcau întotdeauna în negru sau albastru şi se purtau cu o sobrietate pe potrivă.

Deşi problemele artei constituiau, fără îndoială, preocuparea lor principală, aceşti artişti se angajau deseori în discuţii de politică. Singur Moréas evita cu grijă să ia partea vreunei grupări. Dar, cu excepţia notabilă a lui Barrès care, în 1889, la douăzeci şi şapte de ani, a fost ales deputat boulangist şi a rămas în continuare în tabăra ultranaţionalismului, toţi ceilalţi se găseau la extrema stîngă. Cînd, în timpul campaniei electorale din 1889, cuiva i-a venit ideea să facă o farsă publicînd un anunţ al morţii bruşte a lui Boulanger, însoţit de „testamentul" său, Signac s-a oferit prompt să-l ilustreze înfăţişîndu-l pe generalul ce înflăcăra mulţimile întins pe patul său de moarte fictiv. Problemele politice erau un subiect de interes acut pentru tinerii poeţi şi pictori din epocă, iar convingerile lor din acei ani se dovedeau inseparabile de opera lor.

Marcel Aymé a exprimat perfect această legătură intimă cînd a spus: „... Un poem obscur, o imagine violentă, un vers frumos plin de umbre şi de incertitudini, o armonie tulbure, o sonoritate rară, misterul unui cuvînt somptuos şi fără sens, acţionează asemeni unui alcool şi introduc în organism deprinderi de simţire şi gîndire care n-ar fi avut acces pe căile raţiunii. A întîmpina o revoluţie în arta poetică şi a-i aprecia noutatea înseamnă a te familiariza cu însăşi ideea de revoluţie şi, cel mai adesea, cu rudimentele ei de vocabular"[18a].

Simboliştii şi majoritatea prietenilor lor erau anarhişti. Dar cum să nu fii anarhist cînd clasele conducătoare se arătau atît de consecvent opace la tot ce era nou şi frumos? Cum să accepţi fără a protesta o orînduire socială în care artistul nu-şi găsea niciodată un loc, în care trebuia să lupte toată viaţa pentru a fi recunoscut, în care votul burghezului sprijinea reacţiunea nu doar în politică ci şi în artă? Astfel, idealurile lor sociale se legau inseparabil de violenţă. Nu erau neapărat pentru folosirea bombelor, însă nici dinamita

Scanned with OKEN Scanner

nu le apărea ca un mijloc total nejustificat de lichidare a nedreptăţilor sociale acolo unde alte măsuri dăduseră greş sau lucraseră prea încet. Ei erau idealişti, nu agitatori. În timp ce mulţi evitau activităţile politice directe, Fénéon a reuşit să dea o tentă anarhistă criticii sale de artă declarînd sec într-un articol despre Pissarro: „Orice noutate, pentru a fi acceptată, e nevoie să moară mulţi imbecili. Ne dorim din toată inima ca acest lucru să se întîmple cît mai iute. Nu este deloc o dorinţă caritabilă, dar este practică“[19].

Bombele erau desigur mijlocul cel mai rapid de activare a procesului de eliminare. Însă pentru aceşti intelectuali, care nu erau cîtuşi de puţin sîngeroşi, bombele reprezentau în primul rînd calea cea mai eficace de a atrage atenţia asupra revendicărilor lor şi ale acelor nefericiţi la a căror condiţie societatea îi condamnase. În timp ce filozofii anarhismului, precum Elysée Reclus, se opuneau „propagandei prin acţiune“, Fénéon arăta că terorismul anarhist făcea mai multă propagandă decît douăzeci de ani de pamflete. Deşi mişcarea a atras, pe lîngă idealişti, şi aventurieri, cinici, *desperados* sau criminali de drept comun[20], scriitorii şi pictorii cu vederi extremiste erau anarhişti cu tot altruismul inimii, cu toată puritatea sufletelor, cu toată eleganţa comportamentului lor. În teoriile anarhiste ei au găsit multe elemente ce răspundeau unor dorinţe ale lor: individualismul ultraradical, dragostea de libertate, mila pentru cei săraci, solidaritatea pasionată şi glorificarea umanităţii. Unii care, ca Pissarro, îi studiaseră pe Marx şi Kropotkin, considerau că „mişcarea de idei în societatea actuală lucrează ... cu o energie extraordinară la elaborarea unor noi sisteme filozofice şi ştiinţifice destinate să devină lege în societăţile viitoare“[21]. Alţii explicau în termeni mai sentimentali de ce deveniseră anarhişti. Signac, de pildă, enumera printre cauzele convingerilor sale: „suferinţele unora, logica, bunătatea, cinstea, legile fiziologice (drepturile stomacului, creierului, ochilor etc. ...), nevoia de a simţi fericire în jurul tău“[22].

Scanned with OKEN Scanner

Anquetin, *Portretul lui Paul Verlaine*, 1896, Musée Toulouse-Lautrec, Albi.

Vallotton, *Portretul lui Emile Zola.*

Vallotton, *Portretul lui Stéphane Mallarmé.*

Scanned with OKEN Scanner

Vallotton, *Portretul lui Edouard Dujardin.*

Toulouse-Lautrec, *Portretul lui Edouard Dujardin.*

Toulouse-Lautrec, *Caricatura lui Félix Fénéon*, c. 1896, Colecție particulară, New York.

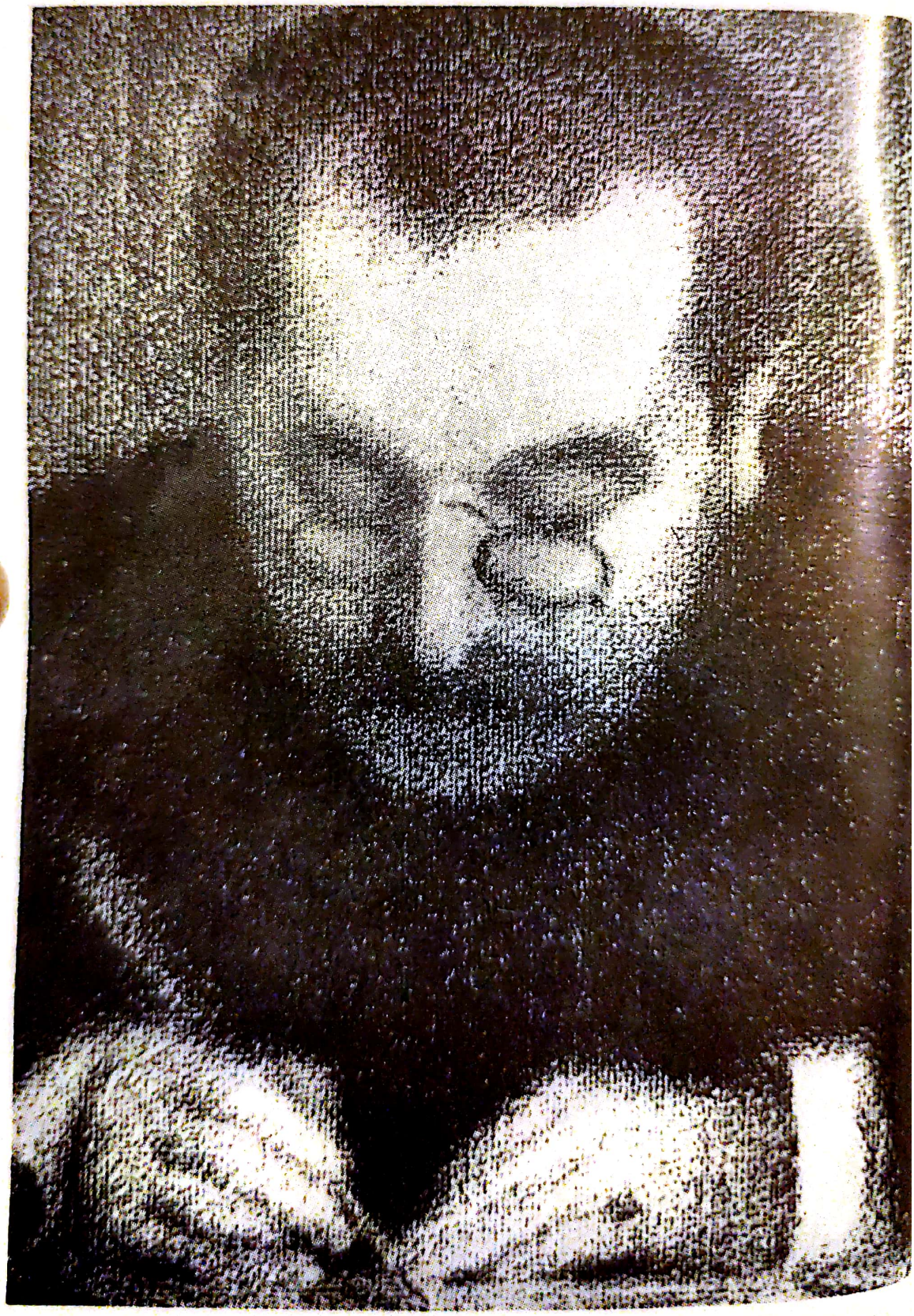
Scanned with OKEN Scanner

Fotografia lui Teodor de Wyzewa, 1884.

Anquetin, *Caricatura lui Teodor de Wyzewa*, c. 1890.

Scanned with OKEN Scanner

Seurat, *Portretul lui Paul Alexis*, 1888. Publicat în 1888 în „La Vi
Moderne", dar dispărut imediat după aceea.

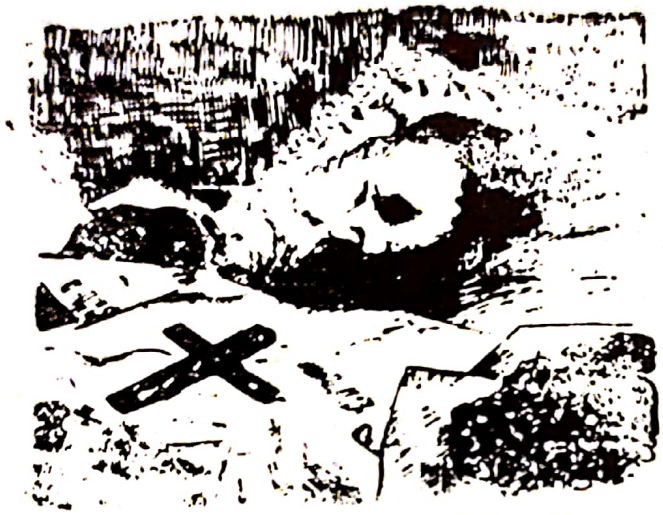


Scanned with OKEN Scanner

(Dernières Nouvelles du Monde entier)

LA MORT
DU
GÉNÉRAL BOULANGER

Foaie anunţînd moartea fictivă a Generalului Boulanger, ilustrată de Signac, 1889.



Le Général BOULANGER sur son lit de parade

Derniers moments
Une lettre du Général à Henri Rochefort
Les Mémoires du Defunt

Vallotton, *Portretul lui Paul Adam.*

Vallotton, *Portretul lui Rémy de Gourmont.*

Scanned with OKEN Scanner

Renoir, *Portretul lui Stephane Mallarmé*, dedicat poetului, c. 1890, Colecția Bonniot, Paris.

Toulouse-Lautrec, *Portretele Jannei Avril și al lui Edouard Dujardin*, detaliu din afișul „Divan Japonais", 1892.

Toulouse-Lautrec, *Portretul lui Félix Fénéon*, detaliu din decoratia pentru „La Goulue", 1895, Luvru, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Moreau, *Salomeea* (*Fantoma*), c. 1875, Luvru, Paris.

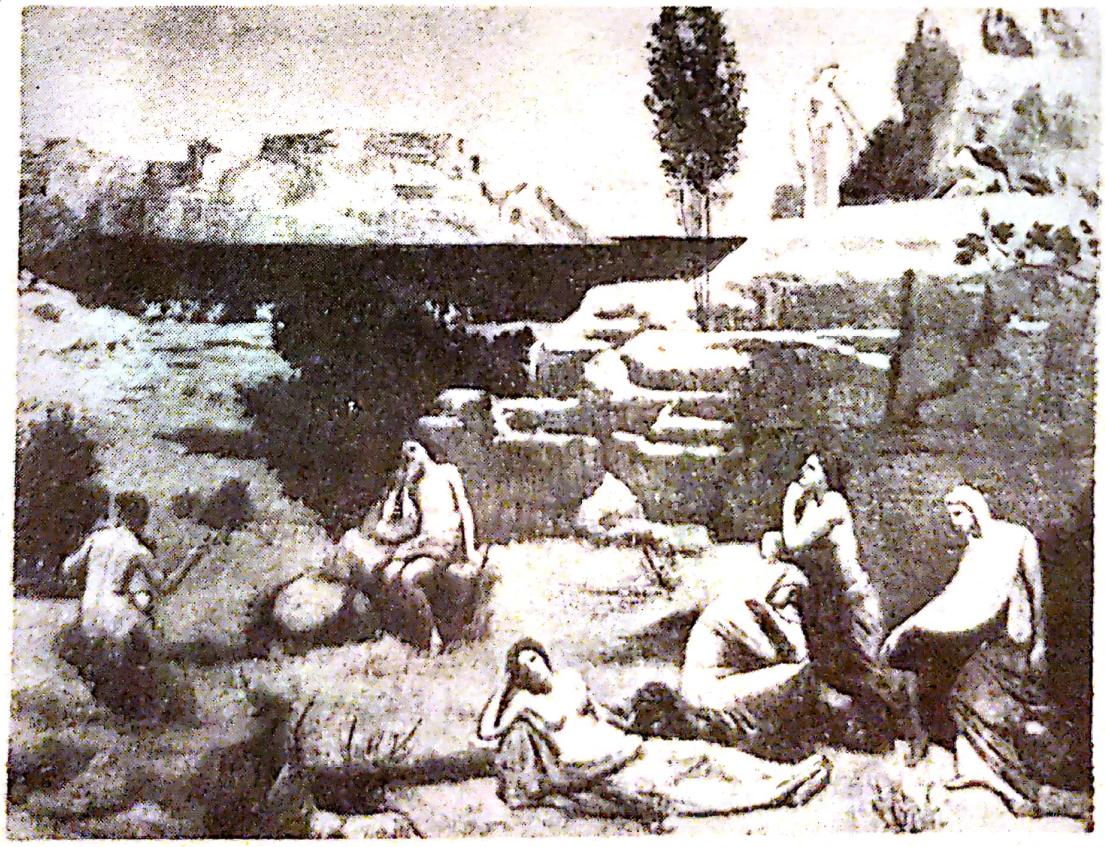
Scanned with OKEN Scanner

Moreau, *Sirenele*, Fogg Art Museum, Cambridge, Mass.

Scanned with OKEN Scanner

Moreau, *Amurg*, Colecție particulară, New York.

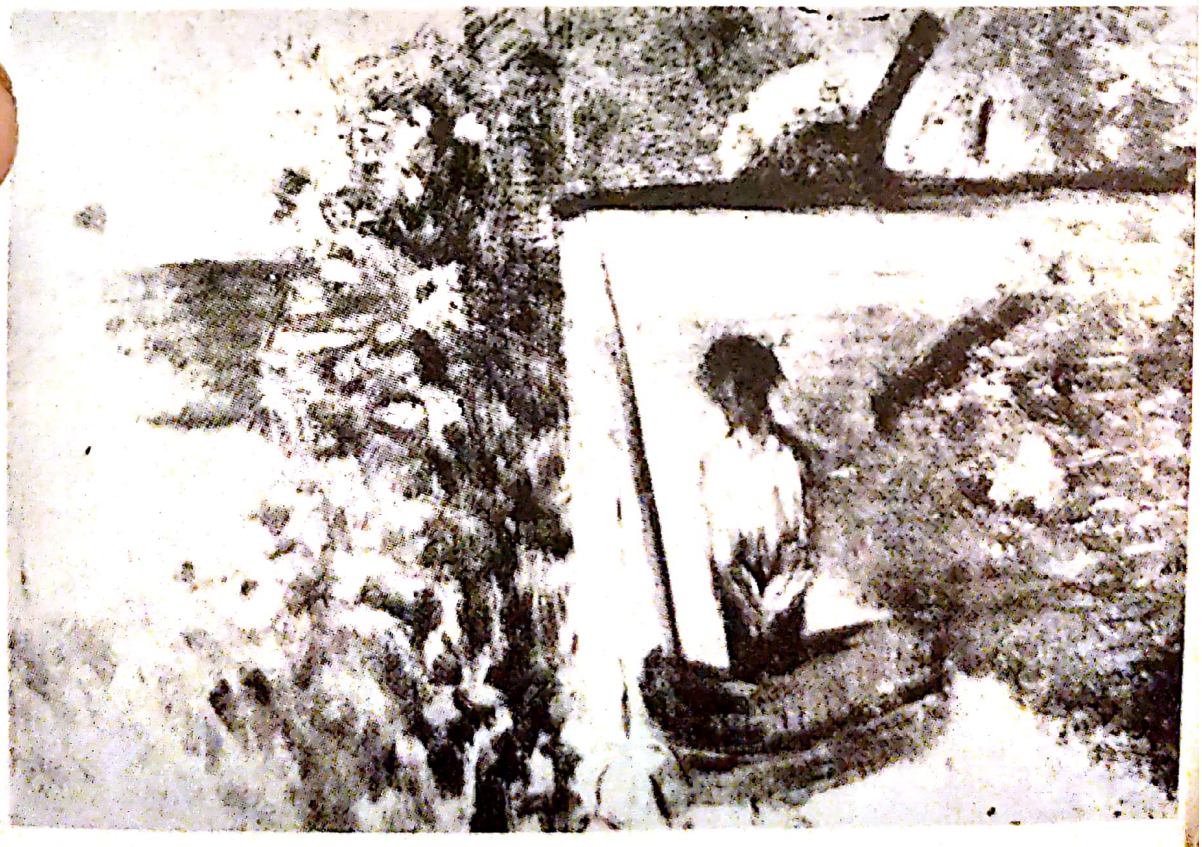
Puvis de Chavannes, *Viziune a antichității — Simbolul formei*, Carnegie Institute, Pittsburgh.



Scanned with OKEN Scanner

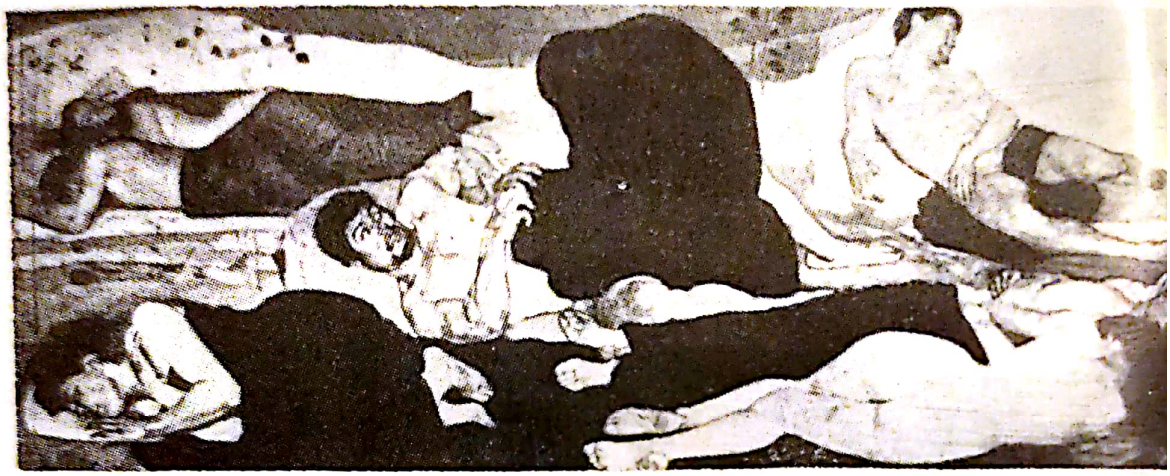
Puvis de Chavannes, *Pescarul sărac*, d. 1881. Expus la Salonul din 1881. Luvru, Paris.

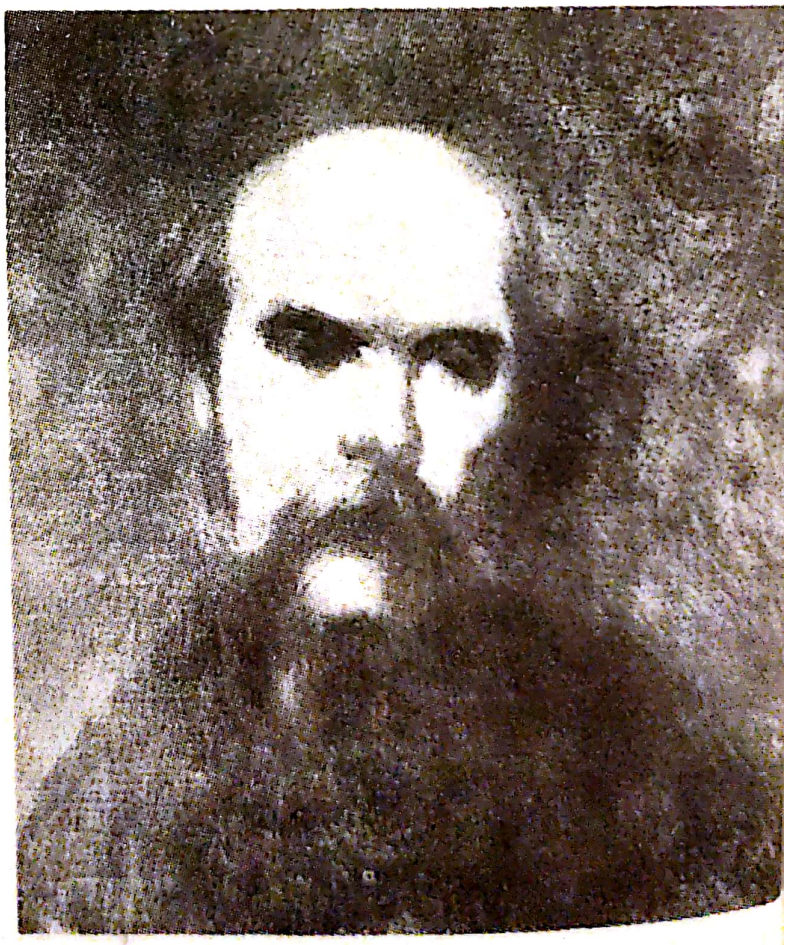
Seurat, *Copie după „Pescarul sărac" de Puvis de Chavannes*, c. 1881, Colecţie particulară, Paris.



Scanned with OKEN Scanner

Hodler, *Noaptea*, 1890. Expus la Paris în 1891. Kunstmuseum. Berna.





Carrière, *Portretul lui Paul Verlaine*, 1890, Museum of Fine Arts, Boston.

Scanned with OKEN Scanner

Redon, *Flori în vază*, c. 1905, Colecţia D. S. Stralem, New York.

Redon, *Vas cu anemone*, 1912—14, Colecţia L. A. Spitzer, New York.

Scanned with OKEN Scanner

Redon, *Fantoma*, c. 1870—75, Colecţie particulară, New York.

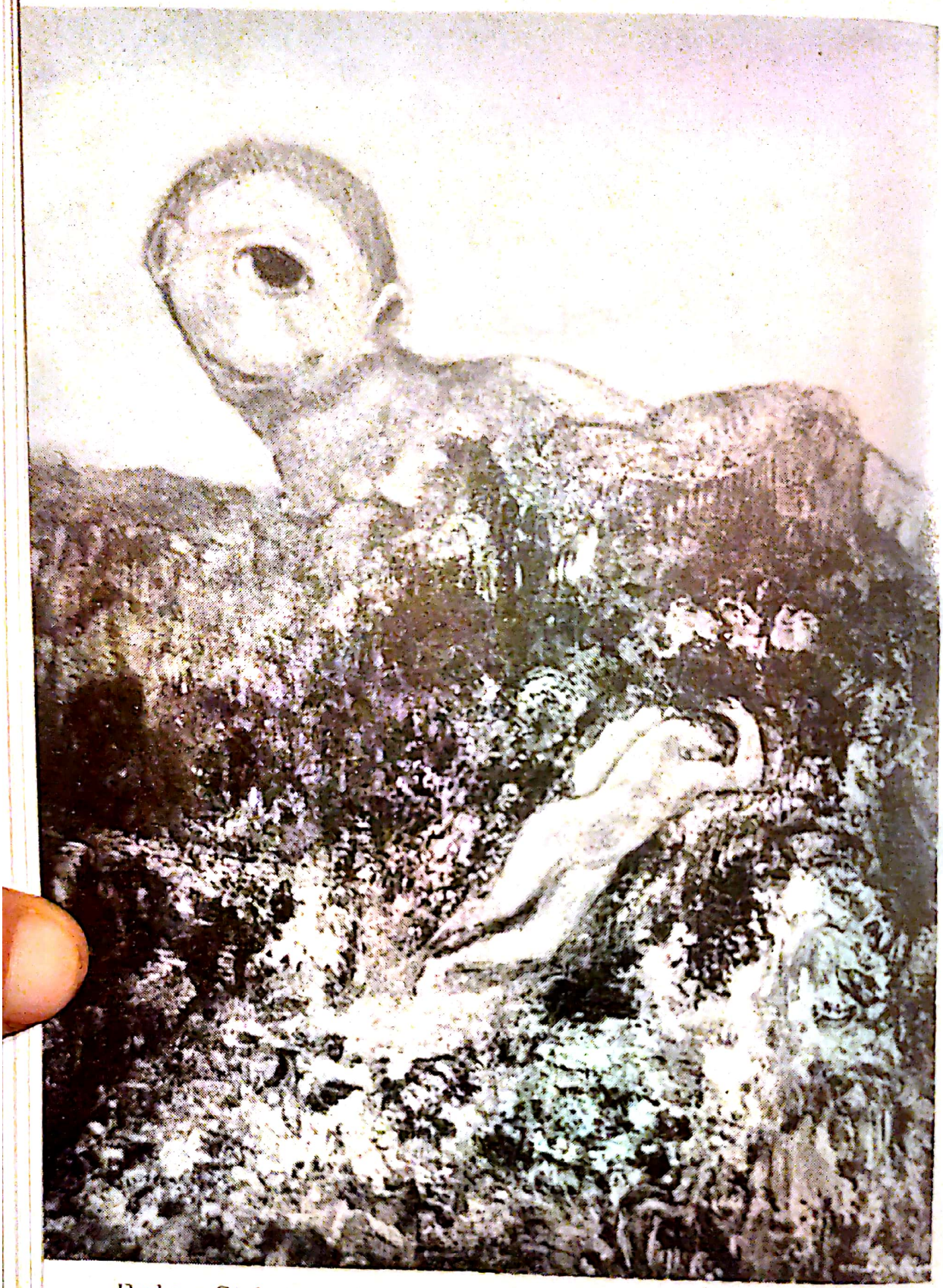
Redon, *Bufniţă*, c. 1890, Colecţie particulară, New York.

Redon, *Armură*, 1891, Metropolitan Museum of Art, New York.

Scanned with OKEN Scanner

Redon, *Profil*, c. 1890, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Scanned with OKEN Scanner



Redon, *Ciclop*, c. 1898, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Scanned with OKEN Scanner

Redon, *Copil și aurora boreală* (fiul artistului), 1894, Colecția Pierre Granville, Paris.

Redon, *Cap misterios*, c. 1910, Colecția I. Woodner, New York.

Redon, *Păianjen*, c. 1881, Luvru, Paris.

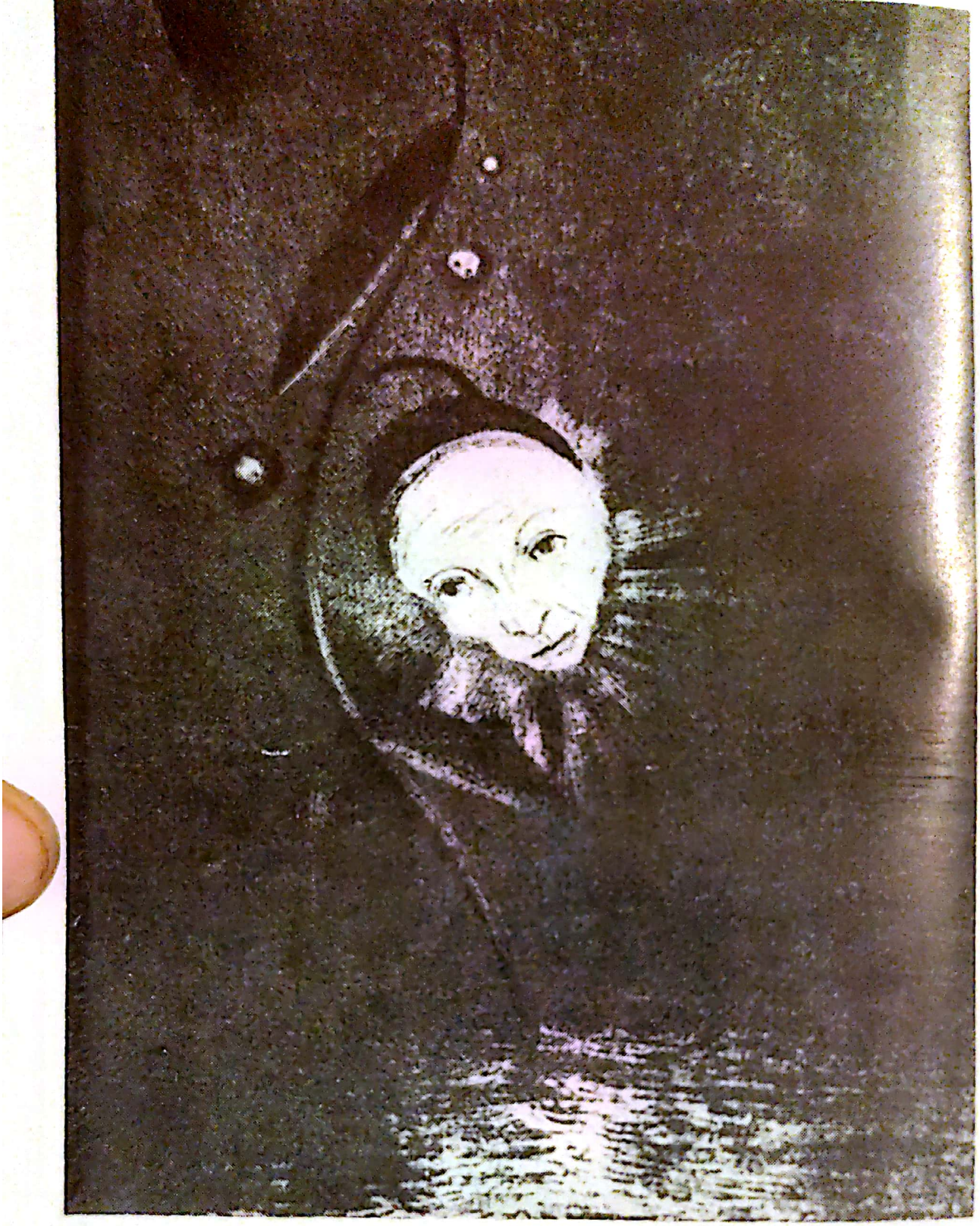
Scanned with OKEN Scanner

Redon, *Vas pentru ars tămîie*, 1880, Colecția R. Dreyfus, Basel.

Scanned with OKEN Scanner

Redon, *Floare de mlaștină*, 1885, Colecția H. L. Herring, New York.

Scanned with OKEN Scanner

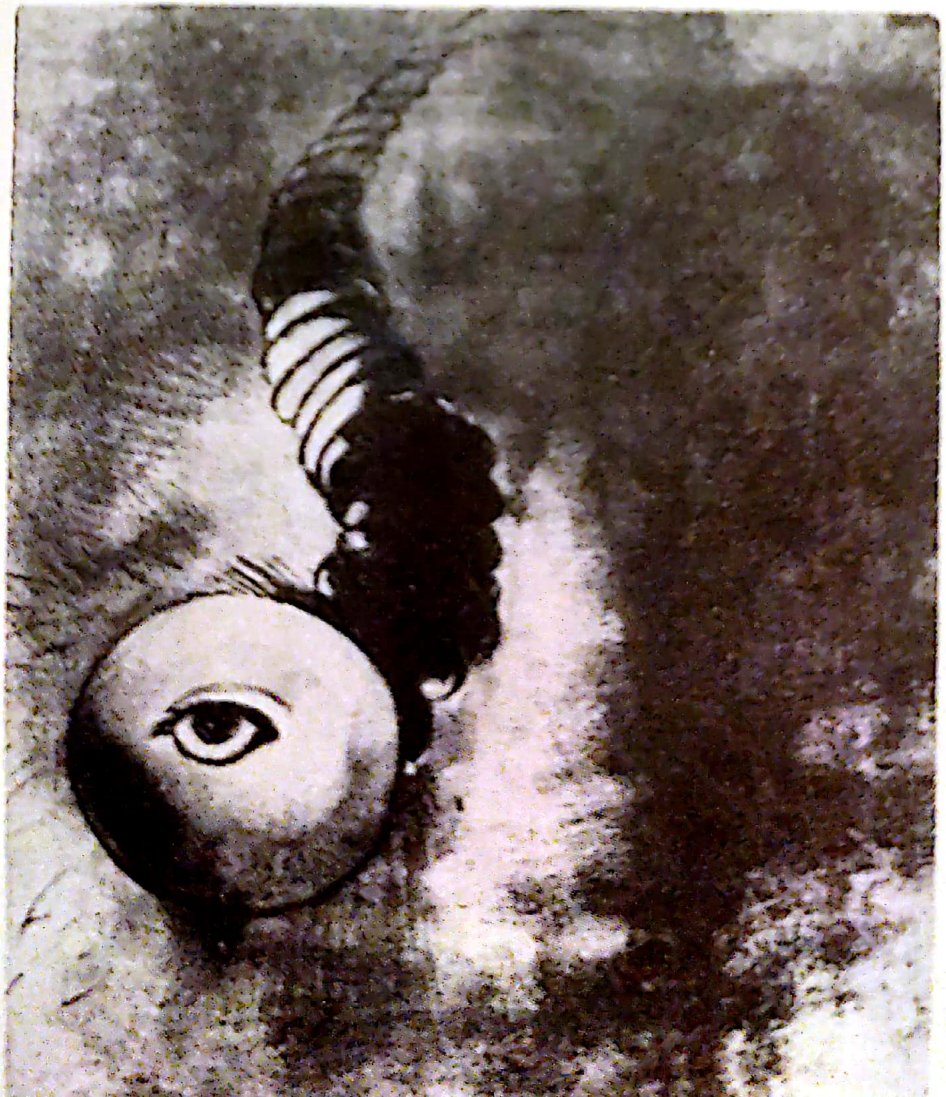


Redon, *Floare de mlaștină*, 1885. The Art Institute of Chicago.

Scanned with OKEN Scanner

Redon, *Schelet*, c. 1885. Colecție particulară. Illinois.

Redon, *Nălucă*, c. 1885, Colecția L. Macmillan, New York.



Scanned with OKEN Scanner

Redon, *Portretul D-rei Violette H.*, 1910, The Cleveland Museum of Art.

Redon, *Reverie*, c. 1900, Museum of Modern Art, New York.

→

Ensor, *Intrarea lui Cristos in Bruxelles in 1889*, 1888, Casino Communal, Knokke-le-Zoute, Belgia.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Ensor, *Intrarea lui Cristos în Bruxelles în 1889*, detaliu.

Scanned with OKEN Scanner

Cei care şi-au manifestat simpatia în mod deschis faţă de mişcarea anarhistă au fost, dintre pictori, Pissarro şi fiii săi, Signac, Seurat şi Luce; dintre poeţi, Kahn, Tailhade, Régnier, Adam, de Gourmont, Lecomte, Verhaeren, Merrill, Viélé-Griffin, Mauclair şi chiar Mallarmé; dintre critici, Fénéon, Mirbeau, Alexandre şi Geffroy, precum şi mulţi alţi prieteni ai lor. Ei admirau logica, dar mai ales generozitatea scrierilor lui Kropotkin şi visau o societate nouă care, eliberată de toate prejudecăţile burgheze, să fie un paradis al spiritelor creatoare. Şi deşi se situau mult deasupra maselor (complăcîndu-se adeseori în atitudinea lor superioară), ei întrevedeau o societate a viitorului, unde egalitatea tuturor să le asigure independenţa şi respectul pe care prezentul li le refuza cu atîta înverşunare. Ei sperau că într-o zi uneltele lor, condeiul şi pensula, vor ajunge să fie considerate egale în importanţă cu ciocanul, secera şi plugul.

O asemenea Utopie a devenit tot mai ispititoare pe măsură ce fragila Republică a Treia, aflată încă la începuturile sale, şi-a încredinţat conducerea unui grup de reacţionari bogaţi şi politicieni corupţi. În 1887, dezvăluirea unei conspiraţii organizate chiar de ginerele preşedintelui Franţei pentru luare de mită, l-a forţat pe şeful statului să demisioneze. Cînd mişcarea naţionalistă a lui Boulanger a fost, în sfîrşit, redusă la tăcere, un nou scandal a izbucnit imediat, uimind publicul prin amploarea sa fără precedent — Canalul Panama. Şi Franţa a început să fie zguduită de exploziile bombelor. După cîteva ale lui Ravachol, Vaillant a aruncat una în Camera Deputaţlior, însă aceasta s-a dovedit mai mult zgomotoasă decît eficace; după o scurtă agitaţie, şedinţa a continuat. Cînd a fost întrebat ce credea despre violenţă, Mallarmé a răspuns că nu putea „discuta actele acestor sfinţi", iar cuvintele lui Tailhade au rămas memorabile: „Ce contează cîteva individualităţi vagi care dispar, dacă gestul e frumos?"[23]. Printr-o ironie a soartei, Tailhade însuşi a căzut curînd victimă unei bombe

Scanned with OKEN Scanner

aruncate de un confrate anarhist. Pierzînd un ochi, el s-a simţit totuşi obligat să declare că faptul nu avea nici o importanţă. Alt anarhist a fost mai puţin norocos; încercînd să arunce în aer biserica La Madeleine, el n-a reuşit decît să-şi zboare pur şi simplu creierii, dar au existat şi camarazi de-ai săi care au ştiut să opereze detonatorul în mod mai eficient; printre ei s-a aflat şi un tînăr idealist, prieten cu Fénéon, care a ajuns în cele din urmă la ghilotină. Cînd preşedintele Franţei, Sadi Carnot, a murit în urma unui atac anarhist, legiuitorii francezi s-au grăbit să emită legi ca să curme asemenea activităţi periculoase şi au început să-i persecute pe intelectuali, pe care îi considerau instigatorii acestor crime. Fénéon şi Luce au fost chiar implicaţi într-un proces celebru împotriva a treizeci de anarhişti.

Nu stăruie nici o îndoială că mai multe din micile periodice simboliste, care porniseră să clatine anumite tradiţii ale prozei şi poeziei franceze, şi-au extins treptat scopurile încercînd să clatine însăşi societatea burgheză. O astfel de revistă a mers pînă acolo încît a publicat formula chimică a dinamitei. Multe din revistele ce au succedat publicaţiilor efemere din 1886 — dintre ele, *La Revue Blanche* a supravieţuit doisprezece ani, iar *Le Mercure de France* apare şi astăzi — nu făceau nici un secret din simpatia lor pentru anarhism. Existau, desigur, şi un număr de periodice exclusiv anarhiste şi mai mult sau mai puţin clandestine, consacrate în special chestiunilor politice. La acestea au colaborat şi mulţi poeţi, pictori şi scriitori, deşi se limitau mai ales la probleme de artă şi literatură şi nu scriau articole explozive.

Alăturîndu-se unei mişcări ce avea pretenţia că eliberează întreaga omenire exploatată, simboliştii şi prietenii lor păreau că plătesc pentru izolarea în care îi ţinuseră operele lor. Trecerea de la radicalismul unor convingeri artistice la un radicalism ce propovăduia o violenţă fizică aproape oarbă trebuie să li se fi părut un pas

Scanned with OKEN Scanner

logic. Ei nu erau cu toate acestea niște anarhiști de salon. Aveau curajul convingerilor proprii, semnau numeroase apeluri publice în favoarea celor oprimați și le apărau cu generozitate cauza, deși această luare de poziție le impunea de multe ori sacrificii mari. Ori de cîte ori proletariatul se găsea în conflict cu clasele conducătoare, poeții, pictorii și scriitorii aveau să fie cu siguranță de partea celor săraci. Criticile lor severe și constante la adresa obiceiurilor, opacității și ipocriziilor clasei dominante aproape că îi făceau pe acești intelectuali mai periculoși decît agitatorul solitar a cărui bombă sau cuțit, cel mai adesea, nu reușeau decît să discrediteze mișcarea în ochii publicului. În cele din urmă, totuși, generozitatea ideilor inițiale și abnegația susținătorilor acestora au fost întunecate de un val de asasinate mărunte și atacuri fără sens care au compromis definitiv o mișcare ce dăduse mari speranțe tuturor celor care încă mai credeau în bunătatea fundamentală a umanității.

În timp ce convingerile politice și zelul reformator uneau diferitele grupări din cadrul simbolismului, acestea rămîneau surprinzător de împărțite în privința aprecierii pictorilor care le împărtășeau, sau nu, vederile. Deși între mulți poeți și pictori existau relații de prietenie sinceră, simboliștii nu-și recunoșteau vreun corespondent în artele plastice. Unii dintre pictorii pe care îi admirau ei nu avea nici o legătură cu tendințele lor literare sau cu înclinația lor spre anarhism. De fapt, simboliștii erau în dezacord deschis în legătură cu problemele aprecierii artistice, iar un conflict ca acela care l-a opus pe Fénéon lui Wyzewa a provenit, după toate probabilitățile, din stima primului pentru Seurat și din ostilitatea recunoscută a celui de-al doilea față de neoimpresionism.

Cu toate că era șeful incontestat al poeților simboliști, Mallarmé n-a încercat niciodată să impună asupra celorlalți gustul său artistic, ce trebuie să le fi apărut acestora dealtfel foarte conservator. Fiind prieten cu Manet, Mallarmé

Scanned with OKEN Scanner

s-a simţit atras mai mult spre cei din generaţia sa, impresioniştii, decît spre tinerii pictori. Era deosebit de ataşat de Berthe Morisot, cumnata lui Manet, iar în casa ei se bucura de compania lui Renoir (care i-a pictat şi un portret), a lui Monet şi Degas, pe acesta din urmă ajutîndu-l cu sfaturi cînd pictorului îi venea ideea să scrie sonete[24]. Avea de asemenea relaţii amicale cu Whistler. În apropiere de Fontainebleau, unde îşi petrecea verile, Mallarmé era vecin cu Redon; raporturile lor cordiale se bazau pe o înţelegere profundă a operei celuilalt şi pe o dragoste comună pentru frumuseţile domeniilor misteriosului.

Tînărul prieten al lui Mallarmé, Wyzewa, împărtăşea preferinţele maestrului: îi admira pe Puvis de Chavannes şi Redon pentru valoarea emoţională a operei lor, însă mai mult îi preţuia pe Renoir şi Berthe Morisot. Pînă la urmă, Renoir l-a primit pe Wyzewa în cercul lui de prieteni. Jules Laforgue era şi el deosebit de receptiv la arta impresioniştilor. Moartea sa timpurie l-a împiedicat să se consacre cu totul, asemenea lui Fénéon, impresioniştilor. Cît despre Fénéon, acesta adoptase o atitudine protectoare faţă de impresionişti, al căror rol istoric nu voia să-l conteste, dar loialitatea sa mergea exclusiv către Seurat şi prietenii săi. În ciuda faptului că a scris cuvinte de apreciere despre Redon şi Puvis de Chavannes, putem afirma că Fénéon avea prejudecăţi apriorice împotriva oricui nu folosea tehnica divizionistă.

Prietenul lui Fénéon, Dujardin, vorbind despre lucrările mai recente ale lui Anquetin, a formulat cîteva principii călăuzitoare ale artei simboliste: „În pictură, ca şi în literatură, reprezentarea naturii este o himeră ... Din contra, scopul picturii, al literaturii, este de a reda prin mijloacele specifice fiecărei arte, senzaţia lucrurilor; ceea ce se cere exprimat este nu imaginea ci caracterul lor. Prin urmare, ce rost are să reconstituim mulţimea de amănunte nesemnificative pe care le percepe ochiul? Trebuie să luăm trăsătura esenţială, s-o reproducem — sau, mai bine

zis — s-o producem; o siluetă ajunge pentru a exprima o fizionomie; pictorul, ferindu-se de fotografiere... nu va căuta decît să fixeze, cu minimum de linii şi culori caracteristice, realitatea intimă, esenţa obiectului pe care îl selectează. Arta primitivă şi arta populară... sînt în felul acesta simbolice... Şi tot aşa este arta japoneză.

„Ce învăţătură practică tragem din cele spuse pînă aici? În primul rînd, că există o distincţie foarte riguroasă între desen şi coloraţie. A confunda linia şi culoarea... înseamnă a nu înţelege că ele sînt mijloace specifice de expresie: linia exprimă permanenţa; culoarea instantaneitatea; linia, ca semn abstract, redă caracterul obiectului; unitatea de culoare stabileşte atmosfera, fixează senzaţia..."[25].

Deoarece simbolismul se opunea acestor idei, nu este de mirare că impresioniştii aveau atît de puţini prieteni printre simbolişti; aceştia îşi formaseră convingerea că pictorii amintiţi nu gîndeau, ci ochiul le ţinea loc de creier. După opinia lor, impresioniştii îşi urmau aproape automat senzaţiile, observau fără să vadă, în timp ce ei se aşteptau să găsească într-o operă de artă o gîndire poetică sublimată în limbaj pictural. De aceea nu este surprinzător că Huysmans a contribuit în mare măsură la „descoperirea" lui Moreau şi Redon. Întrucît el privea arta dintr-un punct de vedere esenţialmente literar, aprecierea lui s-a îndreptat spre acele lucrări care i-au dat prilejul unor interpretări logoreice sau poetice. Spre deosebire de Mallarmé, Huysmans n-a reuşit multă vreme să înţeleagă adevăratul sens al impresionismului, dar, deşi în cele din urmă a pretins că îi place, ochii lui se bucurau în continuare mai ales de tablourile care îi stimulau imaginaţia fertilă. Prietenul lui Fénéon, poetul Francis Poictevin, era şi el un mare admirator al lui Moreau, la fel ca Gustave Kahn.

Lucru cert, pictura lui Moreau avea o mulţime de trăsături în comun cu poezia simbolistă: preţiozitate, misticism, complexitate, arhaism, detalii minuţios cizelate, abundenţă a elementelor

neprevăzute, o imaginaţie disciplinată, oroarea de vulgaritate. S-ar putea afirma chiar că uleiurile şi acuarelele lui Moreau prezintă aceeaşi obsesie a bijuteriilor ca şi scrierile lui Villiers de l'Isle-Adam. Cu toate acestea, Moreau era şocat de excentricitatea tinerilor poeţi simbolişti şi păstra o anumită distanţă faţă de ei, pentru a se dedica realizării unei opere subsumate în întregime conceptului numit de el „imaginaţie raţională".

Născut în 1826, din părinţi înstăriţi, Gustave Moreau adăugase la casa părintească din apropierea gării Saint-Lazare cîteva încăperi demne de un palat, precum şi un atelier imens unde trăia într-o izolare aproape totală, ostenindu-se prea puţin să-şi expună tablourile şi mai puţin încă să le vîndă. Din singurătatea turnului său de fildeş cam pompos, el urmărea însă evoluţia tuturor curentelor epocii şi Degas l-a caracterizat foarte nimerit comparîndu-l cu „un sihastru care ştie mersul trenurilor". Portretul realizat de Huysmans este mai imaginativ, dar mai puţin precis; pentru el pictorul apare drept „un mistic în mijlocul Parisului, claustrat într-o celulă unde nu pătrunde nici măcar zgomotul vieţii contemporane, care, totuşi, bate cu furie în porţile mănăstirii. Adîncit în extazul său, el se delectează cu viziuni feerice, cu apoteoze crîncene din vremuri trecute"[26].

Pasionat de arheologie, filosofie şi mitologie, Moreau s-a aflat la început sub influenţa lui Delacroix; apoi l-a descoperit pe Chassériau, care a înlocuit patosul şi spontaneitatea romantică a lui Delacroix din concepţia tînărului artist cu un manierism elegant şi sentimental. Cu timpul, spontaneitatea a dispărut complet din pictura lui Moreau, lăsînd locul unei tendinţe stranii de a încărca tabloul cu o mulţime de detalii ce ameninţau să ucidă inspiraţia iniţială. El însuşi recunoştea că „efortul meu principal, grija mea unică, preocuparea mea permanentă este de a conduce cît mai bine acest atelaj, de

Scanned with OKEN Scanner

a duce în pas egal imaginaţia mea neînfrînată şi spiritul meu critic pînă la manie“[27]. Într-adevăr, el a reuşit ce şi-a propus, deşi, dominată de raţiunea rece, desfăşurarea bogată a fanteziei sale şi-a pierdut toată strălucirea. Dar lumea lui bizară, cu adolescenţi frumoşi, cu fecioare pervers de caste, cu monştri blînzi, cu mări populate de creaturi ciudate, cu o arhitectură eterată şi cu peisaje misterioase exercită o fascinaţie deosebită asupra celui care ştia să *citească* o operă de artă (cuvîntul *a citi* era folosit de Moreau însuşi). La el se regăsesc toate „fantomele viselor, halucinaţiile, amintirile, creaţiile imaginare“. Ideea „îmbrăcată în formă sensibilă“, „veşmintele somptuoase“, „clipele misterioase“, elementele „nepoluate“ şi „vocabularul arhaic“ pe care Moréas şi grupul său doreau atît de mult să le readucă la viaţă în poemele lor. Iar Huysmans avea dreptate cînd îl punea pe des Esseintes să afirme despre tablourile lui Moreau că „merg dincolo de pictură, împrumutînd din arta scrisului cele mai subtile evocări“. Cînd Huysmans, în descrierea picturii lui Moreau, folosea termeni atît de bombastici şi preţioşi, el reuşea să închidă astfel cercul ciudăţeniilor. Deşi tablourile sale reprezentau o acumulare de elemente literare ce păreau să interzică orice tentativă de traducere în limbaj pictural, Moreau a izbutit, prin puterea voinţei, prin răbdare şi cu ajutorul simţului culorii şi al compoziţiei, să unească toate ingredientele adunate de spiritul său neliniştit într-o formulă ce ţine de realismul mistic şi de poezie. Cu excepţia unor mici schiţe pe care le ţinea în atelier şi nu le arăta niciodată, artei lui Moreau îi lipsea îndrăzneala, ceea ce nu îi nemulţumea pe cei ce-şi spuneau „decadenţi“; dintre simbolişti, unii se simţeau atraşi mai mult spre neoimpresionism, deoarece îi găseau mai multe analogii cu propriile lor încercări. Seurat şi prietenii săi aveau o mulţime de partizani în cadrul mişcării simboliste. După Fénéon şi Verhaeren, care au recunoscut cei dintîi geniul lui Seurat, Kahn, Paul Adam, Henri de Régnier, Jules Christophe şi Ajalbert se nu-

Scanned with OKEN Scanner

mărau printre admiratorii lui fervenţi. Gustave Kahn a explicat mai tîrziu ce îi atrăsese către teoriile austere ale lui Seurat:

„În afara faptului că intenţionam să luptăm pentru idealuri noi, ele aveau un lucru care ne atrăgea şi ni se părea un paralelism faţă de eforturile noastre — acel punct de echilibru, acea căutare a dezvoltării absolutului ce caracteriza arta lui Seurat. Eram sensibili la matematica artei sale. Aproape în mod cert, flacăra tinereţii noastre ne oferea cvasi-certitudinea că investigaţiile lui asupra liniei şi culorii prezentau puncte precise de similitudine cu teoriile noastre asupra versului şi frazei. Pictorii şi poeţii erau reciproc bucuroşi să creadă în această similitudine“[28].

Dar legătura între neoimpresionism şi simbolism nu era foarte evidentă. Cînd Signac a încercat s-o reliefeze în portretul lui Fénéon, plasînd o ciclamă stilizată în mîna prietenului său şi proiectîndu-l pe „emailul unui fundal ritmic de armonii şi unghiuri, tonuri şi culori“, rezultatul a fost un amestec ciudat de elemente disparate, ce apărea mai mult ca un tur de forţă decît ca o soluţie la problema integrării realismului, simbolismului şi abstracţiilor lineare într-un tot unitar. În ciuda prieteniei lor cu multe din figurile importante ale simbolismului literar Seurat şi grupul său nu au fost niciodată consideraţi nişte pictori simbolişti. Laudele adresate lui Seurat de unii poeţi şi critici au fost echilibrate de atacurile primite din partea altora. George Moore i-a batjocorit *La Grande Jatte*, refuzînd să-i ia în serios eforturile; Wyzewa îi reproşa lipsa de sinceritate şi absenţa din pictură a „exprimării complete a senzaţiilor vii“, aşa cum se întîlnea ea în impresionism. El considera picturile impresioniste „interesante numai ca exerciţii ale unei virtuozităţi, care duce manierismul pînă la extremă“[29]. Cît despre Huysmans, acesta a atacat violent compoziţiile figurative ale lui Seurat (plăcîndu-i doar peisajele) deoarece, spunea el, „mă tem că ele fac uz de prea multe tehnici, de prea multe sisteme, nu au destule scîntei de foc, destulă

Scanned with OKEN Scanner

viaţă“[30]. Dar Huysmans nu se osteneşte să explice unde găsise el „scîntei de foc“ în lucrările, pe care atît le admira, ale lui Gustave Moreau.

Găsim multe inconsecvenţe curioase în preferinţele diferiţilor simbolişti. Toţi, cu excepţia metodicului Fénéon, par să fi abordat arta cu cea mai mare subiectivitate, nereceptînd decît acele calităţi ale unui tablou care făceau să vibreze vreo coardă a propriei lor imaginaţii. Acolo unde existau asemenea afinităţi, ei se părăseau în voia unei admiraţii nelimitate, însă ori de cîte ori o lucrare nu reuşea să le descătuşeze fluxul visării, ei deveneau extrem de critici şi foarte puţin preocupaţi de consecvenţă. Astfel, Wyzewa avea să scrie că, în acei ani, „ca să admir o operă de artă, ea trebuia să fie cu adevărat nouă, adică la curent cu ultimele invenţii, puţin bolnăvicioasă chiar; aveam pe atunci o sănătate de fier şi nu-ţi trebuie nimic altceva decît să te simţi în deplinătatea forţelor tale ca să poţi aprecia operele bolnăvicioase“[31]. Dacă o asemenea predispoziţie justifică pasiunea lui Wyzewa pentru Moreau, ne este greu să ne explicăm de ce îl admira în acelaşi timp şi pe Renoir, care nu avea nimic bolnăvicios în pictura lui, sau de ce îl deprecia pe Seurat, ale cărui lucrări se bazau pe toate „invenţiile de ultimă oră“. În ansamblu însă e clar că gustul pentru boală îi făcea pe „decadenţi“ să accepte fără condiţii tablourile lui Moreau sau graţia anemică a lui Puvis de Chavannes.

Căci, dacă a existat într-adevăr un pictor care să-i cucerească practic pe toţi simboliştii, acesta a fost Puvis de Chavannes. Încă în 1885, Strindberg nota, cu prilejul unei vizite la Paris: „În mijlocul ultimelor spasme ale naturalismului, un nume este pronunţat de toţi cu admiraţie, acela al lui Puvis de Chavannes“[32]. Iar Gustave Kahn scria: „Puvis era marele pictor care ne diviza cel mai puţin ca opinii. Probitate, ambiţii nobile, artă nouă şi delicată a armoniei! Nimeni nu-l mai contesta“[33].

În realitate, Puvis de Chavannes a fost contestat doar vag în timpul îndelungatei sale ca-

Scanned with OKEN Scanner

riere şi nu a fost atacat niciodată la fel de violent ca impresioniştii (deşi era abia puţin mai în vîrstă decît ei). Dar nu a ajuns să fie apreciat pe deplin decît în anii '80, după ce afirmarea simbolismului în literatură crease un climat cu adevărat favorabil pentru artă[34]. Evitînd cele trei curente principale din vremea sa, academismul, naturalismul şi impresionismul, Puvis elaborase un stil absolut personal şi total opus celui al lui Moreau, cu care, de obicei, simboliştii îl asociau în admiraţia lor. Arta lui tindea către o simplificare a ideilor, a liniilor şi culorii, într-un mod ce coincidea cu preceptele lui Dujardin referitoare la rolul culorii şi al liniei. În tablourile lui, linia exprimă într-adevăr „ceea ce este permanent", în timp ce „unitatea de culoare stabileşte atmosfera generală".

Pentru toate ideile clare — a explicat odată Puvis — există o gîndire plastică ce le traduce. Dar ideile ne vin cel mai adesea încurcate şi tulburi. E important deci să le descîlcim întîi ca să le putem ţine în stare pură sub privirea interioară. O operă se naşte dintr-un gen de emoţie confuză în care este conţinută ca un animal într-un ou. Prelucrez ideea ce zace în această emoţie pînă cînd se elucidează în ochii mei şi apare distinctă, cu toată claritatea. Atunci caut un spectacol care să o traducă exact... acesta e simbolismul, dacă vreţi"[35].

În loc să reprezinte ceea ce vedea, Puvis prefera să traducă emoţiile degajate din percepţiile sale. Acestor emoţii el le găsea echivalente în gesturile calme ale personajelor, în ritmurile ample ale compoziţiilor, în utilizarea culorilor estompate care dădeau o senzaţie generală de seninătate, în desenul simplificat prin care majoritatea formelor erau reduse la esenţa lor, însă rămînînd totuşi destul de naturaliste ca să fie înţelese imediat. El a înlocuit vechile alegorii uzate cu altele noi şi s-a străduit să transmită sensul simbolic al lucrărilor sale prin dispoziţia lor generală şi prin culoare mai degrabă decît prin detalii. Observaţiile după natură erau atent filtrate ca să producă

Scanned with OKEN Scanner

forme şi coloraţii armonioase, al căror conţinut poetic el a căutat să-l amplifice.

Creînd numeroase picturi murale şi reînviind în Franţa arta decoraţiunii murale, Puvis a fost pe deplin conştient de faptul că marile suprafeţe arhitecturale cer o tratare diferită de cea a picturilor de şevalet. Aceasta i-a permis să opereze simplificări suplimentare. A renunţat, într-o oarecare măsură, la cea de-a treia dimensiune, concepînd pictura murală strict ca un ornament care menţinea pereţii la condiţia lor de limită a spaţiului. De unde şi predilecţia sa pentru planele mari, plate, pentru combinaţiile neutre de culori şi pentru compoziţiile paşnice şi tendinţa de a-şi exprima gîndurile nu în stilul încărcat al lui Moreau ci cu o limpeziume aproape naivă.

După ce simboliştii l-au lăudat pentru organizarea armonioasă cu care îşi transmitea emoţiile, Puvis s-a văzut aclamat ca, probabil, cel mai mare pictor al timpului său. E adevărat că Huysmans îl considera stîngaci, însă ceilalţi, fără a-i ignora defectele, îi apreciau în mod deosebit *intenţiile*. Wyzewa a declarat fără ambiguitate că, pentru simbolişti, opera lui Puvis avea o semnificaţie dincolo de calităţile sau defectele ei picturale. „Ea reprezintă, cred, pentru noi — scria el — o reacţie împotriva exceselor contrare de care am început să ne săturăm. În pictură, ca şi în literatură, a venit un moment... cînd ne-a fost de-ajuns, şi chiar prea mult, realismul, cînd ne-a fost de-ajuns, şi chiar prea mult, aşa-zisul adevăr, relieful brutal, şi această culoare orbitoare cu care unii se înverşunează să ne copleşească. Ne-a cuprins o sete de visare, de emoţie şi de poezie. Saturaţi de o lumină prea puternică şi prea crudă, am tînjit după ceaţă. Şi atunci ne-am ataşat cu pasiune de arta poetică şi ceţoasă a d-lui de Chavannes. I-am iubit pînă şi defectele cele mai grave, pînă şi erorile de desen şi lipsa de culoare, într-atît eram de sătui să admirăm la ceilalţi pictori ceea ce consideram cu naivitate că sînt chiar desen şi culoare. Astfel, arta d-lui de Chavannes a fost pentru noi ca un

Scanned with OKEN Scanner

balsam; ne-am atașat de el ca niște bolnavi de un tratament nou"[36].

Dar aceste afirmații nu-i fac destulă dreptate lui Puvis căci mulți dintre simboliști aveau o desconsiderare profundă față de arta sa. Restricțiile pe care și le impune singur asupra mijloacelor de exprimare, combinate cu un amestec straniu de naivitate și sofisticare, conțineau într-adevăr multe trăsături caracteristice simbolismului literar, deși Puvis, ca și Moreau, nega orice înrudire cu acest curent. Împreună cu Moreau, el a încercat să înțeleagă, fiecare în felul său propriu, „semnificația misterioasă a liniilor, luminilor și umbrelor, pentru a utiliza aceste elemente, ca să spunem așa alfabetice, la scrierea minunatului poem al viselor și ideilor lor"[37], cum spunea Aurier.

Strădaniile lui Puvis de Chavannes au acționat extrem de eficient ca „remediu" asupra artiștilor din generația tînără, inclusiv asupra lui Gauguin care, în ciuda unor obiecții serioase la adresa alegoriilor sale excesiv de literaturizate, a manifestat un adevărat respect pentru arta marelui pictor. Lui Vincent van Gogh tablourile lui Puvis îi plăceau aproape la fel de mult ca și ale idolului său, Delacroix, în timp ce Angrand prefera picturile lui murale, simple și fără opoziții, celor ale lui Delacroix, mai frămîntate și mai pline de contraste. El a explicat că neoimpresioniștii, ținînd seama de simplitatea culorilor lor, aveau nevoie analog de gesturi simple care să exprime calmul și noblețea[38]. De asemenea, Seurat aprecia dispoziția elementelor în compozițiile lui Puvis, deși el însuși ajunsese mult mai departe decît acesta în domeniul cercetării semnificației liniilor. Iar Lautrec, deși își bătuse joc de *Pădurea sacră*, era și el impresionat de arta murală a lui Puvis. Nu încape nici o îndoială că majoritatea contemporanilor au găsit în lucrările sale atît căi de a ieși din tradițiile artei academice cît și modalități de a depăși realizările recente ale impresionismului. Pentru ei, Puvis nu constituia numai o punte către primitivii italieni, ci și un ghid în efortul lor de a traduce limbajul trecutului într-un idiom

Scanned with OKEN Scanner

al vremii lor. Şi astfel, Seurat a făcut o schiţă după Puvis, Gauguin avea să reproducă unul din tablourile lui în planul îndepărtat al unei naturi moarte şi mulţi alţi pictori tineri au încercat să se familiarizeze mai bine cu stilul său copiindu-i lucrările. Printre ei s-a aflat un tînăr student de la *Ecole des Beaux-Arts* pe nume Aristide Maillol.

Puvis de Chavannes şi Seurat nu au fost singurii pictori care au explorat semnificaţia psihologică a direcţiilor lineare. În Elveţia, în anii '80, Ferdinand Hodler a elaborat o teorie a paralelismului, care consta mai ales din repetiţii ritmice ale anumitor linii drepte şi curbe în interiorul marilor sale compoziţii. Hodler s-a făcut remarcat pentru prima dată la Paris cu ocazia Salonului din 1891, cînd a expus tabloul său *Noaptea*. Culorile lui erau mai puternice decît ale lui Puvis, iar conturele mult mai stilizate. Încremenite în poziţii solemne, personajele lui par să-şi exteriorizeze emoţiile prin atitudini studiate, teatrale. Nevoia de a subordona aceste personaje paralelelor cu care Hodler încerca să-şi sublinieze mesajul le-a făcut pe acestea prizoniere ale unor roluri, nepermiţîndu-le să-şi expună liber propriile sentimente. Hodler îşi despuia simbolurile pînă la esenţă, ceea ce ameninţa să devină o exagerare atît a sentimentului cît şi a formei.

Renunţînd complet la linie şi la culoare ca mijloace de expresie, Eugène Carrière a pornit să realizeze aspiraţia către „arta ceţoasă", de care vorbise mai devreme Wyzewa. Vaporii incolori din care îşi modela imaginile ofereau amatorilor de literatură care îi priveau un prilej binevenit de a reconstitui în imaginaţie tot ce nu le spusese direct pictorul. Dînd peste o formulă de succes, Carrière a exploatat-o la maximum, vulgarizînd simbolismul fără a-i adăuga nimic. În timp ce anumiţi critici şi poeţi se dădeau în vînt după opera sa, Fénéon a fost singurul care a atras atenţia, şi pe bună dreptate, că, „dacă un Mallarmé a dorit vreodată să impună senzaţia de mister, el a făcut-o în cuvinte clare, ordonate de o sintaxă imperioasă şi coezivă"[39]. Misterele lui

Scanned with OKEN Scanner

Carrière erau obținute prin mijloace ostentative; locul său nu este printre adevărații pictori simboliști. Însă Carrière a fost un om bun și generos, care s-a bucurat de mult respect în lumea artelor.

Deși în cercul poeților și criticilor nu a existat o părere unanimă asupra meritelor artistice ale lui Odilon Redon, acesta era singurul pictor care, prin concepția și lucrările sale, a oferit un paralelism de preocupări în raport cu literatura simbolistă. Născut în 1840, el era puțin mai tînăr decît Puvis și Moreau și aparținea de fapt generației impresioniștilor, fiind cam de aceeași vîrstă cu Monet, Renoir și Sisley. Redon a fost un mare admirator al lui Delacroix și unul dintre primii care au recunoscut talentul lui Pissarro, dar nu s-a asociat niciodată cu impresioniștii, explicînd că, pentru el, arta lor avea „plafonul prea jos". Însă cînd Guillaumin, pe care îl cunoscuse la Independenți, l-a invitat în 1886 să expună împreună cu grupul impresionist, Redon a acceptat, cu toate că, doi ani mai devreme, participase la crearea Societății Independenților și fusese cîtva timp vicepreședintele ei.

Redon subliniase întotdeauna rolul imaginației în artă. Încă în 1868, el scrisese într-o cronică la unul din Saloane: „... Sînt unii care vor cu tot dinadinsul să reducă arta pictorului astfel încît acesta să nu reproducă decît ce vede. Cine rămîne între aceste limite înguste se condamnă singur la un ideal inferior. Maeștrii ne arată că artistul, odată ce-și stăpînește limbajul, odată ce și-a luat din natură mijloacele necesare de expresie, e liber, liber în mod legitim, să-și ia subiectele din istorie, din poeți, din imaginația sa"[40]. Și accentuase: „Recunoscînd ca bază necesitatea realității *văzute* ..., adevărata artă se află în realitatea *simțită*"[41].

Acesta continua să fie *credo*-ul său. Cu multă grijă și dragoste el a cercetat natura, a desenat copaci și plante cu toate detaliile lor, a studiat animalele, oamenii, peisajele și din această muncă s-a născut în cele din urmă un limbaj al său propriu, un limbaj potrivit pentru a traduce lumea

Scanned with OKEN Scanner

ciudată a viziunilor lui. În curînd, realitatea observată şi cea simţită s-au împletit intim în gîndirea şi în pictura sa. Redon însuşi ne oferă o explicaţie a raportului lor special într-o scrisoare către un prieten: „Întotdeauna am simţit nevoia să copiez natura în obiectele mărunte, particulare, fortuite sau întîmplătoare. Numai după un efort de voinţă pentru a reprezenta cu minuţie un fir de iarbă, o piatră, un colţ de zid vechi, mă cuprinde un fel de zbucium şi vreau să creez ceva imaginar. Natura exterioară, receptată şi dozată astfel, devine prin transformare sursa mea, fermentul meu. Datorez cele mai bune lucrări ale mele tocmai momentelor ce au urmat unor asemenea exerciţii“[42].

Redon insista întotdeauna că imaginaţia lui îşi avea rădăcinile în observarea naturii, că desenele lui erau „adevărate“, că fiinţele fantastice pe care le crea, viziunile demonice în alb şi negru, toate aparţineau unei lumi care nu era niciodată complet detaşată de realitate. După cum spunea el însuşi: „Toată originalitatea mea constă în a face să trăiască nişte fiinţe neverosimile în ordinea umană şi după legile verosimilului, punînd logica vizibilului pe cît posibil în slujba invizibilului“[43]. O asemenea intenţie devenea realizabilă deoarece obiectele coşmarelor sale nu erau invenţii complicate ca la Moreau, şi nici imagini atent şlefuite ca la Puvis de Chavannes; ele erau lucruri văzute de el aievea cu ochiul minţii. Astfel, Redon le putea consemna într-un limbaj strict pictural, obţinînd efecte misterioase cu ajutorul liniilor, culorii şi compoziţiei, fără a împrumuta prea multe simboluri din literatură, deşi a executat separat serii de litografii şi desene inspirate din Poe şi Flaubert. Pentru el, poezia nu se realiza doar printr-un joc de linii sau printr-o asociere de culori; ea era o parte inerentă a imaginaţiei, a viziunii lui. Nu trebuia să caute echivalenţe plastice ale emoţiilor sale fiindcă pictura lui nu era o simplă translaţie de idei dintr-un mediu în altul. Redon trăia într-o lume de vise minunate şi neliniştitoare, inseparabile de

Scanned with OKEN Scanner

realitate. Deoarece pentru el erau adevărate, nici nu se mai ostenea să le cerceteze sensul, ci dorea numai să le exprime în culorile cele mai voluptuoase, prin opoziţiile cele mai puternice, sau mai subtile, de alb şi negru.

Într-o epocă dominată de naturalism şi raţionalism, nu era uşor de găsit un public receptiv la creaţii care explorau secretele unui spirit ce părea în acelaşi timp şi frămîntat şi senin. Cum era şi de aşteptat, cei care au asistat cu rezervă la apariţia simbolismului în literatură n-au primit cu braţele deschise nici arta lui Redon. Gruparea puternică a scriitorilor naturalişti, avîndu-l pe Zola în centrul ei, nu era cîtuşi de puţin dispusă a părăsi lupta pentru supremaţie, oricît de slăbită ar fi fost prin plecarea lui Huysmans. Acesta a explicat ulterior de ce dezertase din cercul lui Zola: „Erau multe lucruri pe care Zola nu le putea înţelege; în primul rînd, nevoia pe care o simţeam de a deschide ferestrele [Redon avea să întrebuinţeze o expresie similară] şi de a fugi dintr-un mediu unde mă sufocam; apoi, dorinţa mea puternică de a mă scutura de prejudecăţi, de a sparge limitele romanului, de a lăsa arta, ştiinţa, istoria, să pătrundă în el, de a nu mai folosi, pe scurt, această formă decît ca un cadru în care să pot introduce lucruri mai serioase. Ceea ce mă preocupa mai mult pe atunci era suprimarea intrigii tradiţionale, a pasiunii chiar, a femeilor şi concentrarea pensulei de lumină asupra unui singur personaj, realizarea noului cu orice preţ, [sînt aproape cuvintele lui Seurat]“[44].

Procedînd la fel, dar cu o pensulă „înmuiată în tenebre“, Redon şi-a atras automat mînia naturaliştilor. Unul din purtătorii lor de cuvînt cei mai autorizaţi, Octave Mirbeau, vechi prieten cu Zola şi mare admirator al impresioniştilor, a ieşit la atac în 1886 scriind un articol violent împotriva lui Redon (care tocmai se pregătea să participe la ultima expoziţie colectivă a impresioniştilor):

„După nenumărate lupte, paşnice de altminteri, şi în care n-a curs decît cerneala, toată lumea

e de acord că arta trebuie să se apropie de natură . . . În pictură n-a mai rămas decît dl. Odilon Redon care ignoră marele curent al naturalismului şi care opune lucrului trăit lucrul visat, iar adevărului idealul. Astfel, dl. Odilon Redon desenează un ochi ce rătăceşte printr-un peisaj amorf, cocoţat în vîrful unei tije. Şi comentatorii se adună. Unii vor spune că acest ochi este ochiul conştiinţei, alţii că este al incertitudinii; aceştia vor declara că acest ochi sintetizează un apus de soare pe mările hiperboreene, aceia că simbolizează durerea universală — nufăr bizar — înflorită pe apele negre ale Acheroanelor invizibile. Un exeget suprem vine şi conchide: Acest ochi în vîrful unei tije nu este decît un ac de cravată. Ideal este să nu evoci decît forme vagi, care pot fi la fel de bine lacuri magice şi elefanţi sacri, flori extraterestre şi ace de cravată, dacă nu cumva sînt cu desăvîrşire lipsite de sens. Or, în ziua de azi, noi cerem lucrurilor reproduse să fie precise şi vrem ca personajele născute în creierul artistului să se mişte, să gîndească, să fie vii"[45].

Înainte de a deveni subiect de controversă, Redon lucrase mulţi ani trecînd cu totul neobservat şi neîncercînd să devină cunoscut. Primul album de litografii — gen în care a dat unele din operele sale cele mai importante — i-a apărut în 1879, cînd avea aproape patruzeci de ani. Prima lui expoziţie individuală, extrem de modestă, a avut loc în 1881 în birourile săptămînalului *La Vie Moderne* şi n-a fost anunţată nici măcar de publicaţia gazdă. Totuşi Huysmans a remarcat-o. Anul următor, Redon a expus din nou, de data aceasta în birourile unui ziar; Emile Hennequin, un critic tînăr, care mai apoi a devenit un adversar declarat al lui Seurat, a fost cuprins de admiraţie. S-a dus să-l cunoască pe pictor şi a publicat imediat un lung articol despre el. „De acum înainte — scria el — dl. Odilon Redon trebuie considerat ca unul din maeştrii noştri şi — pentru cine gustă, mai presus de toate, această ciudăţenie fără de care, a spus Lord Byron, nu există frumuseţe perfectă — ca

un maestru aparte care, în afară de Goya, n-are nici înaintaşi, nici emuli. El a ştiut să cucerească, la graniţele realului şi ale fantasticului, un teritoriu pustiu, pe care l-a populat cu fantome formidabile, cu monştri, cu nomazi, cu făpturi compozite, formate din toate perversităţile omeneşti, din toate josniciile bestiale, din toată groaza de lucrurile incerte şi dăunătoare ... La fel ca şi Baudelaire, dl. Redon merită superbul elogiu de a fi creat un frison nou"[46].

Nu e de mirare deci că scriitorii simbolişti, care îşi recunoşteau descendenţa baudelairiană, au descoperit originalitatea lui Redon şi l-au aclamat ca pe unul de ai lor. Mişcarea simbolistă aflată în plină ascensiune i-a creat cadrul propice în care să se poată bucura, în sfîrşit, de apreciere. Picturii sale Huysmans i-a dedicat ample descrieri; deşi vorbea mai mult despre autorul lor decît despre pictor, acestea au contribuit în mare măsură totuşi la renumele lui Redon. Spune Huysmans: „Dacă îi exceptăm pe Goya şi Gustave Moreau, al căror elev îndepărtat Redon este prin laturile sale sănătoase, nu-i vom găsi predecesori decît printre muzicieni şi cu certitudine printre poeţi"[47]. Vorbind despre laturile „sănătoase" ale picturii lui Redon, Huysmans implică aparent că ar exista şi laturi nesănătoase; poate e vorba numai de acel aspect bolnăvicios la care era atît de sensibil Wyzewa. De fapt însă, Huysmans afirmase deja în *A Rebours* că desenele lui Redon erau „în afara oricărei clasificări, săreau în majoritatea lor peste graniţele picturii, inovau un fantastic foarte particular, al melodiei şi al delirului"[5]. Probabil că aceasta i-a atras în parte pe mulţi poeţi simbolişti către pictura lui, căci Redon s-a văzut în curînd obiectul unor laude interesate, care uneori proveneau mai mult din aprobarea tendinţelor artei sale decît din înţelegerea lui ca artist.

Pictorul se simţea oarecum stînjenit în mijlocul noilor săi admiratori şi incapabil să le ofere preceptele şi teoriile de care simboliştii erau atît de avizi. „Mi se atribuie prea mult spirit analitic

— nota el în 1888 în jurnalul lui — sau cel puţin aşa reiese din curiozitatea pe care o simt la tinerii scriitori ce mă vizitează. Îi văd miraţi în ce mă priveşte. Ce am pus în tablourile mele care să le sugereze atîtea subilităţi? Am deschis o portiţă spre mister. Am creat ficţiuni. Lor le revine să meargă mai departe"[48].

Însă, deschizînd o portiţă spre mister, Odilon Redon a realizat tocmai ceea ce Mallarmé îi acuza pe poeţii parnasieni că nu au reuşit să facă, atunci cînd afirma: „Le lipseşte misterul; ei refuză spiritului plăcerea de a crede că poate crea"[49]. Spre deosebire de aceştia, Redon invita spiritul să dezvolte imaginile pe care i le oferea el. În timp ce Moreau ţinea imaginaţia privitorului captivă într-o profunzime de amănunte, iar Puvis o dirija către simplificări pline de austeritate, Redon ştia să fie vag fără a fi vaporos precum Carrière, să sugereze stări fără a fi precis, să indice obiecte fără a le defini, producînd mereu o impresie adîncă dar inefabilă, asemănătoare aceleia create de muzică.

Efectul produs de pictura lui Redon nu era exclusiv rezultatul imaginaţiei sale creatoare; în epocă existau mulţi artişti care încercau să se rupă de realitatea cotidiană. Printre ei se afla James Ensor, un membru al grupului celor XX din Bruxelles care, după o serie de tablouri sensibile, dar timid impresioniste, a lăsat frîu liber imaginaţiei sale. În 1888, el a terminat o pînză enormă intitulată *Cristos intrînd în Bruxelles* care, dacă ar fi să dăm crezare insinuărilor lui van de Velde, s-a născut din dorinţa pictorului de a impresiona publicul cu o compoziţie mai mare ca proporţii decît *La Grande Jatte* a lui Seurat. Însă imaginaţia lui Ensor a rămas pedestră şi niciodată nu şi-a întins aripile îndeajuns ca să se poată ridica de la pămînt. Cu toată singularitatea lor, subiectele sale rămîneau întotdeauna în domeniul anecdoticului, iar tablourile sale păreau că ilustrează incidente abil regizate de pictor însuşi. Natura specială a inventivităţii lui îi menţinea imaginaţia în limitele grotescului.

Scanned with OKEN Scanner

Nu avea acel element ineluctabil ce părea întotdeauna să conducă mîna lui Redon şi din această cauză buchetele sale de flori pictate în maniera naturalistă se disting printr-un farmec misterios. Imaginaţia fecundă a lui Redon, atît de proprie lui, putea da un aer de autenticitate irealităţii stranii, dulci şi obsesive a viselor. Unul din motivele acestei reuşite era desigur capacitatea sa de a-şi urma imaginaţia fără a-i risipi farmecul. După cum explică pictorul însuşi: „Nimic nu se face în artă numai prin voinţă. Totul se face prin supunerea docilă faţă de inconştient"[50].

În 1889, adunîndu-şi o suită de studii de artă în volumul intitulat *Certains*, Huysmans a lăudat din nou pictura lui Redon — şi mai ales litografiile lui — alături de lucrările lui Moreau, Puvis de Chavannes, Whistler, Degas, Chéret, Raffaëlli şi chiar Cézanne. (Deşi păstra unele rezerve în privinţa lui Cézanne, Huysmans a fost primul care şi-a exprimat public admiraţia pentru naturile sale moarte şi a afirmat că pictorul contribuise mai mult decît Manet la evoluţia impresionismului.)

Deşi unii scriitori simbolişti au rămas nereceptivi la arta lui Redon, mulţi dintre ei au fost atraşi de ezoterismul, de originalitatea profundă, de misticismul discret şi de imaginaţia lui dătătoare de nelinişti. Este o realitate faptul că Huysmans, Hennequin, Wyzewa şi alţii, care fuseseră insensibili la inovaţiile lui Seurat, manifestau o admiraţie sinceră pentru Redon. Charles Morice, Paul Adam, Albert Aurier şi Gustave Kahn, la rîndul lor, i-au adresat cuvinte de laudă, punînd astfel capăt tăcerii persistente ce-i înconjurase atîta timp eforturile. Iar Mallarmé a sesizat şi apreciat însuşirile artistice şi intelectuale care îl apropiau pe Redon de simbolism. O simpatie şi o admiraţie reciproce au constituit baza prieteniei lor. Aparent, Huysmans este cel care l-a prezentat pe Redon lui Mallarmé prin 1882, sau '83; vreo cinci ani mai tîrziu, Redon a început să-şi petreacă verile la Samois, lîngă Valvins, la marginea pădurii Fontainebleau, unde se afla casa

Scanned with OKEN Scanner

lui Mallarmé şi unde cei doi se vedeau aproape zilnic. Lui Mallarmé îi plăcea să privească litografiile lui Redon, fără „a epuiza impresiile create de fiecare din ele, într-atît de departe ajunge sinceritatea viziunii dumneavoastră, nu mai puţin decît puterea dumneavoastră de a o transmite celorlalţi!"[51]. El a fost impresionat cînd a descoperit într-una din creaturile pictorului „un pustnic nebun, un biet omuleţ, aşa cum mi-ar place şi mie să fiu din tot sufletul". Concomitent, o parte din ciudăţeniile sintactice şi de vocabular ale lui Mallarmé au pătruns şi în scrierile lui Redon; notele, scrisorile şi jurnalul său sînt scrise într-o manieră poetică ce se poate compara favorabil cu aceea a multor scriitori simbolişti. De fapt, chiar Mallarmé i-a mărturisit că îl invidia pentru explicaţiile cu care îşi însoţea gravurile[52].

Dacă pare natural ca simboliştii să nu fi rămas opaci la sensul picturii lui Redon, în acelaşi timp este absolut surprinzător că nici un pictor din generaţia sa n-a dat dovadă de interes sau de înţelegere faţă de el. Gustave Moreau enunţa condescendent: „Văd oameni buni şi blînzi, ca dl. Redon, care este sincer şi care ne oferă desfăşurarea unui spirit deloc banal . . . Dar, în sfîrşit, ce rezultat trist!"[53]. Chiar generaţia tînără de pictori a ajuns cu mare întîrziere să-l preţuiască. Primul care şi-a dat seama de importanţa lui Redon pare să fi fost Emile Bernard; el a încercat să-l ralieze pe van Gogh la punctul său de vedere, însă fără succes. Admirator deja de cîtva timp al tablourilor lui Redon, Bernard a izbutit în 1889, cînd era în vîrstă de numai douăzeci şi unu de ani, să fie prezentat pictorului de prietenul său Schuffenecker. Redon l-a primit bine, deşi nu era încă obişnuit să fie tratat cu „respectul entuziast pe care-l porţi geniului"[54].

În ciuda tinereţii sale, Bernard nu avea doar o înţelegere ieşită din comun a fenomenelor, ci şi o dorinţă vie de a-şi difuza convingerile. Faptul că Redon a început să-şi cîştige, în ultimul deceniu al secolului trecut, un public al său, cu des-

Scanned with OKEN Scanner

tulă greutate, e adevărat, însă în mod definitiv, s-a datorat în egală măsură admirației contagioase a lui Emile Bernard și afirmării tot mai hotărîte a curentului simbolist în literatură[55].

NOTE

1. J. Moréas: *Le Symbolisme*, „Le Figaro littéraire", 18 septembrie 1886.
2. P. Adam: *La Presse et le Symbolisme*, „Le Symboliste", 7 octombrie 1886.

2a Conceptul de „analogii" a jucat un rol fundamental în estetica și metafizica simbolismului francez literar și vizual încă din timpul lui Baudelaire. Rimbaud stabilise analogii între vocale și culori, iar poeții simboliști subliniau analogiile dintre cuvinte, sunete și stări. Cercetările lui Henry asupra semnificației liniilor și culorilor au fost o extensie a eforturilor lor în domeniul vizual, tot așa cum van Gogh, animat de o intenție similară — deși în mod empiric — a explorat calitățile simbolice ale culorilor. Puțin mai tîrziu inspirat de aceeași predilecție pentru analogii, Gauguin a început să evidențieze aspectul muzical al artei sale. Poeți și pictori deopotrivă s-au străduit să exprime sentimente și idei prin analogii mai degrabă decît prin reprezentări directe.

3. G. Kahn: *Réponse des Symbolistes*, „L'Evénement", 28 septembrie 1886.
4. Vezi F. Viélé-Griffin: *Le Journal Lutèce*, „L'Occident", februarie 1903.
5. J.-K. Huysmans: *A Rebours*, Paris, 1884; traducere engleză: *Against The Grain*.
6. H. de Régnier în „Ecrits pour l'Art", nr. 6 din 7 iunie 1887.
7. Anonim (A. Baju?): *Aux lecteurs*, „Le Décadent", nr. 1 din 10 aprilie 1886.
8. Despre „La Revue Wagnérienne" vezi I. de Wyzewa: *La Revue Wagnérienne*, Paris, 1934. Despre Wyzewa, vezi E. Liverman-Duval: *Teodor de Wyzewa — Critic without a Country*, Paris-Geneva, 1961.
9. Mallarmé în „La Vogue", nr. 2/1886.
10. Despre periodicele simboliste, vezi: *Le mouvement symboliste*, catalogul unei expoziții organizate la Bibliothèque Nationale, Paris, 1936, de A. Jaulme și H. Moncel.
11. Vezi M. J. Durry: *Jules Laforgue*, Paris, 1952, pag. 11. (Această lucrare cuprinde o listă completă a scrierilor lui Laforgue, precum și o excelentă bibliografie.)

Scanned with OKEN Scanner

12. G. Kahn a spus ulterior: „În 1886 și în anii următori, am fost mai atenți la evoluția noastră literară decît la mersul lumii". El adăuga: „Primul criteriu, și singurul dealtfel, era de a mă satisface pe mine însumi; satisfăcîndu-mă pe mine însumi, eram sigur că voi place, fie imediat, fie după intervale imprevizibile, celor de același fel cu mine și asta îmi era de ajuns". Kahn: *Les origines du Symbolisme, 1879—1888*, „Revue Blanche", 1 noiembrie 1901.
13. Jack Plowert (Paul Adam): *Petit Glossaire pour servir à l'intelligence des auteurs décadents et symbolistes*, Paris, 1888. Fénéon nu a colaborat la alcătuirea acestei lucrări, după cum s-a afirmat uneori, deși multe exemple sînt extrase din scrierile sale, ca și din cele ale lui Kahn, Moréas, Laforgue și Mallarmé.
14. T. de Wyzewa: *La littérature wagnérienne*, „La Revue Wagnérienne,", iunie 1886.
15. Vezi J. E. S. Jeanès: *D'après Nature*, Geneva-Besançon, 1946, pag. 204.
16. Vezi R. Doumic: *Teodor de Wyzewa*, „Revue des Deux Mondes", 15 septembrie 1917.
17. Vezi J. Rewald: *Félix Fénéon*, „Gazette des Beaux-Arts", iulie-august 1947 și februarie 1948.
18. W. Rothenstein: *Men and Memories*, New York, 1931, vol. I, pag. 95.

18a M. Aymé: *Le confort intellectuel*, Paris, 1949, pag. 13.

19. Anonim (F. Fénéon): *L'exposition Pissarro*, „L'Art Moderne", 20 ianuarie 1889.
20. Despre mișcarea anarhistă, vezi: A. Zevaès: *Histoire de la 3e République, 1870—1925*, Paris, 1926; J. Grave: *Le mouvement libertaire sous la 3e République*, Paris, 1930; F. Dubois: *Le péril anarchiste*, Paris, 1894. Din reproducerile nesemnate ale acestei lucrări din urmă, cele de la pag. 3, 31, 47, 67, 116, 123, 163, 195, 211, 229, 243 și 277 aparțin fiilor lui Camille Pissarro, Lucien, Georges, Félix și Rodo; cele de la pag. 13, 17, 37, 85, 87, 161, 175, 187, 197, 205, 217, 237, 271, și 279 sînt de Luce; cea de la pag. 93 este de Ibels. Informație obținută prin amabilitatea regretatului Rodo Pissarro, Paris.
21. Scrisoare nedatată a lui C. Pissarro către nepotul său; document nepublicat, obținut prin amabilitatea regretatei d-ne Esther L. Pissarro, Londra. Vezi și E. Nicolson: *The Anarchism of Pissarro*, „The Arts", 1949, vol. II.
22. Signac, extrase din răspunsurile sale la un chestionar, vezi Dubois, *op. cit.*, pag. 233 și 240.
23. Vezi G. Kahn: *Laurent Tailhade*, „Revue Blanche", 1 octombrie 1901.
24. Vezi D. Rouart: *Autour de Berthe Morisot*, Paris, 1950.
25. E. Dujardin: *Le Cloisonnisme*, „Revue Indépendante", 19 mai 1888. Pasaje din acest articol au fost incluse în mod eronat în Fénéon: *Oeuvres*, Paris, 1948, pag. 55—56.
26. J.-K. Huysmans: *Salon de 1880*, în „L'Art Moderne", Paris, 1883, pag. 152.

Scanned with OKEN Scanner

27. Moreau citat de C. Chassé: *Le mouvement symboliste dans l'art du XIXe siècle*, Paris, 1947, pag. 36.
28. G. Kahn: *Les dessins de Seurat*, Paris, 1926, introducere. Dl. Robert Herbert de la Universitatea Yale a avut amabilitatea să-mi pună la dispoziție următoarele date suplimentare în legătură cu influența lui Henry asupra poeților simboliști: „În teoria sa despre poezie (vezi prefața la *Premiers Poèmes*, 1897), Kahn explică utilizarea impulsurilor dinamogenice și inhibitoare în domeniul versificației, asonanțelor, continuității și al altor elemente de ritm și structură, ceea ce nu lasă loc nici unei îndoieli că a fost influențat de *Cercle Chromatique* din 1888 al prietenului său. În această lucrare, Henry analizează limba și muzica tot așa cum analizase culoarea, avînd la baza studiilor sale în toate cele trei arte: pictura, poezia și muzica, teoriile sale despre psihologia perceptuală. Kahn raportează starea și emoția la sunet și ritm la fel ca Henry".
29. T. de Wyzewa: *L'Art contemporain*, „Revue Indépendante", noiembrie-decembrie 1886.
30. J.—K. Huysmans: *Chronique d'art*, „Revue Indépendante", aprilie 1887.
31. Wyzewa citat de R. Doumic, *op. cit.*
32. Scrisoare a lui Strindberg către Gauguin, Paris, 1 februarie 1895; vezi J. de Rotonchamp: *Paul Gauguin*, Paris, 1925, pag. 151.
33. G. Kahn: *Silhouettes littéraires*, Paris, 1925, pag. 112.
34. Vezi R. Goldwater: *Puvis de Chavannes, Some Reasons for a Reputation*, „Art Bulletin", martie 1946.
35. Puvis de Chavannes, citat de C. Chassé, *op. cit.*, pag. 42.
36. Wyzewa: *Puvis de Chavannes*, 1894, în *Peintres de jadis et d'aujourd'hui*, Paris, 1903, pag. 369.
37. A. Aurier: *Les Symbolistes*, „Revue Encyclopédique", aprilie 1892.
38. Vezi P. Signac: *Journal*, 27 noiembrie 1894, „Gazette des Beaux-Arts", iulie-septembrie 1949.
39. Fénéon: *Exposition Carrière*, „Le Chat Noir", 25 aprilie 1891, reprodus în *Oeuvres*, op. cit., pag. 185.
40. Redon: *Le Salon de 1868*, „La Gironde", 19 mai 1868.
41. *Ibid.*, 9 iunie 1868.
42. Redon: *Confidences d'Artiste*, „L'Art Moderne", 25 august 1895; reprodus în *A soi-même*, Paris, 1922, pag. 11—30.
43. Redon: *A soi même*, *op. cit.*, pag. 29.
44. Huysmans: *A Rebours* (ediție nouă). Prefață scrisă douăzeci de ani mai tîrziu decît romanul, 1903.
45. O. Mirbeau: *L'Art et la Nature*, „Le Gaulois", 26 aprilie 1886.
46. E. Hennequin: *Odilon Redon*, „Revue littéraire et artistique", 4 martie 1882, citat de A. Mellerio: *Odilon Redon*, Paris, 1913. Vezi de asemenea J. Rewald: *Quelques notes et documents sur Odilon Redon*, „Gazette des Beaux-Arts", noiembrie 1956.
47. Huysmans: *L'Art Moderne*, Paris, 1883, apendice.

Scanned with OKEN Scanner

48. Redon: *A soi-même* (notă din 1888), *op. cit.*, pag. 89
49. Mallarmé către Huret: *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, citat de C. Chassé, *op. cit.*, pag. 47.
50. Redon citat de C. Fegdal: *Odilon Redon*, Paris, 1929, pag. 54.
51. Scrisoare a lui Mallarmé către Redon (primăvara lui 1885?), citat de H. Mondor: *Vie de Mallarmé*, Paris, 1941, pag. 453.
52. Vezi scrisoarea lui Mallarmé către Redon, 10 noiembrie 1891, reprodusă în „Maandblad voor Beeldende Kunsten", octombrie 1948.
53. Moreau citat de C. Chassé, *op. cit.*, pag. 32.
54. E. Bernard: *Odilon Redon*, în: *Recueil de lettres à Emile Bernard*, Tonnerre, 1925—27, pag. 103.
55. Vezi Rewald; *op. cit.*, nota 46 de mai sus.

Scanned with OKEN Scanner

IV

1888

GAUGUIN
BERNARD
VAN GOGH
BRETANIA ŞI PROVENŢA

Cînd, la începutul lui august 1888, Emile Bernard a ajuns la Pont-Aven, însoţit de mama şi sora sa mai mică, el a mers neîntîrziat să-l vadă pe Gauguin, cu care van Gogh îl sfătuise să se împrietenească mai bine. De data aceasta, Gauguin l-a primit mai călduros decît cu doi ani înainte. A venit să privească tablourile lui Bernard, s-a arătat impresionat de ele şi a legat o prietenie strînsă cu tînărul pictor. Nu este mai puţin adevărat însă că Gauguin devenise foarte atent la farmecele tinerei sore a lui Bernard, Madeleine, pe atunci în vîrstă de şaptesprezece ani.

Pont-Aven era un sat breton destul de mare, cu case vechi, acoperite cu ţiglă şi îngrămădite pe fundul unei văi, lîngă rîul Aven, ale cărui ape repezi învîrteau roţile mai multor mori. De jur împrejur se ridicau dealuri abrupte. Pe cărări mici se putea ajunge deasupra, unde se întindea un platou cu ferme, capele şi pădurici. De pe această înălţime se vedea prăpastia nisipoasă către care îşi năpustea apele rîul. Peisajul nu era deosebit de atractiv, nici prea variat, însă inspira un aer extrem de paşnic la care, dacă adăugăm devoţiunea aproape superstiţioasă faţă de biserica catolică a ţăranilor, îmbrăcaţi în frumoasele lor costume bretone, obţinem o atmosferă asemănătoare misticismului medieval.

Scanned with OKEN Scanner

Timp de cîţiva ani, Pont-Aven a atras un număr considerabil de artişti: scandinavi, americani, englezi, italieni şi francezi. Gauguin a venit aici prima dată în 1886, în parte pentru a fugi de capitală şi a găsi o atmosferă mai primitivă, în parte, cum spunea el, din „tristeţe" şi fiindcă tînjea după linişte şi singurătate, dar şi pentru un motiv foarte practic, anume că viaţa era mai ieftină în Bretania decît în alte locuri. Plătea şaizeci şi cinci de franci pe lună pentru casă şi pensiune completă. Evita contactele cu ceilalţi pictori, dintre care majoritatea erau elevi ai unor profesori oficiali precum Cormon sau ai aşa-numitei Academii Julian. Totuşi, aceştia fuseseră intrigaţi de tablourile lui neortodoxe, iar pictorul, orgolios, îşi informa soţia: „Pictura mea stîrneşte multe discuţii şi trebuie să spun că e primită destul de favorabil de americani"[1].

În acea vreme, Gauguin încă picta după concepţia impresionistă pe care i-o transmisese Pissarro. Deşi pe atunci îl interesau cu precădere problemele de tehnică pură, el vorbea frecvent de dorinţa sa de a realiza o *sinteză*[2]. Dar nimic nu arăta încă în pictura lui eventualitatea unei rupturi radicale de principiile generale desprinse din sfaturile lui Pissarro. Acum, Gauguin experimenta într-o direcţie ce se îndepărta de linia lui Pissarro, dovedind influenţa lui Degas şi Cézanne; aceasta din urmă apare cu claritate într-o natură moartă cu capul tînărului său prieten Charles Laval. Modul în care marginea dreaptă a pînzei segmentează capul lui Laval aminteşte fără echivoc de Degas, iar simplificarea fructelor viguros conturate pare a evoca maniera lui Cézanne. În această natură moartă apare de asemenea o piesă de ceramică destul de misterioasă, de tipul celor pe care Gauguin tocmai le modela atunci. Luat în ansamblu, tabloul indică într-adevăr o anumită îndepărtare de impresionism şi preocuparea pentru desenul mai ornamental. Dar ţesătura vie a tuşelor mici, atît de caracteristice impresionismului, rămîne încă predominantă.

Scanned with OKEN Scanner

Pe cînd se afla, în 1887, în Martinica împreună cu pictorul Laval, pe care îl cunoscuse în Bretania, o transformare esențială s-a produs în arta lui Gauguin. Compozițiile sale au început să manifeste o ușoară influență a artei japoneze, iar uneori, cînd picta vreun peisaj cu oceanul intens albastru ca fundal, pînzele lui prezentau porțiuni mari și relativ uniforme de culoare. Totuși, Gustave Kahn avea să scrie: „... Cu ce a expus [în galeria lui Theo van Gogh] la întoarecere, în 1888, el își dezamăgește prietenii și critica deopotrivă; aceștia se așteptau la cuceriri de noi culori, la efecte solare mai luminoase, mai violente. În tablourile cu umbre grele și calde apăreau forme violacee și negre. Simplifica tonurile și le punea să contrasteze violent. Pissarro l-a apărat și a oferit explicații. În țările calde, formele erau devorate de lumină, nuanțele nu existau, deci nu trebuia încercat să le redai ci să pictezi prin opoziții violente. Dar n-a fost un succes; puținii amatori ai tablourilor lui Gauguin au fost derutați. La el nu era poantilism, nici amestec optic, nici măcar o pictură care să rupă complet cu practicile impresioniste; nimeni n-a înțeles acest început de evoluție care, dealtfel, nici nu se afirma cu vigoare ...". Dar Kahn adăuga: „Această călătorie de un an fusese totuși de o mare utilitate estetică pentru el. În mod foarte evident, era acum alt pictor"[3].

Cea mai mare schimbare, fără îndoială, a produs-o la Gauguin contactul cu tropicele în domeniul culorii. Paleta sa a devenit mai vie, contrastele s-au accentuat, blîndețea palidă a lucrărilor anterioare a dispărut. Nu apăruseră deocamdată însă combinațiile îndrăznețe de culori sau simplificările extreme ale conturului[4]. De fapt, ceea ce l-a izbit mai mult pe van Gogh în tablourile din Martinica ale prietenului său nu a fost atît noutatea lor cît starea de spirit ce o degajau. „E multă poezie în pînzele lui cu negrese — îi explica van Gogh lui Bernard — tot ce realizează mîna lui are un caracter blînd, trist, uimitor. Nu

Scanned with OKEN Scanner

este încă înţeles şi el suferă mult că nu poate vinde, ca şi alţi poeţi adevăraţi"[5].

Cînd Gauguin s-a întors la Pont-Aven la începutul lui 1888, cu puţin înainte ca van Gogh să părăsească Parisul plecînd la Arles, el s-a simţit din nou atras de simplitatea şi calmul auster al micului sat breton. Van Gogh ar fi vrut să-l convingă să vină cu el în sudul Franţei, unde i-ar fi aşteptat o bogăţie de culori şi de sentimente noi, dar Gauguin a preferat să se întoarcă într-un mediu mai familiar. „Îmi place Bretania — îi scria el curînd prietenului său Schuffenecker. Găsesc în ea sălbăticie şi primitivism. Cînd saboţii mei lovesc acest sol de granit, aud tonul surd, mat şi viguros pe care îl caut în pictură"[6]. Şi într-adevăr, primele tablouri pictate de Gauguin la Pont-Aven, după întoarcerea din Martinica, sînt înăbuşite şi terne, în nici un caz viguroase. Subtilităţile dobîndite de pictor pe insula de la tropice lipsesc cu totul, iar absenţa lor nu poate fi atribuită integral schimbării de subiect sau aspectului diferit al celor două locuri. Se pare că, la început, Gauguin nu a reuşit să-şi traducă impresiile din Bretania în termenii recentei sale experienţe. Dar, pe de altă parte, el avea nevoie întotdeauna de o anumită perioadă pentru a se familiariza cu un peisaj nou; numai că, de data aceasta, peisajul de la Pont-Aven îi era foarte bine cunoscut.

La Pensiunea Gloanec, unde a găsit din nou găzduire şi credit practic nelimitat, a primit şi un atelier în podul casei. Gauguin l-a decorat cu reproduceri ale sale după *Olympia* de Manet, *Triumful Venerei* de Botticelli, *Bunavestire* de Fra Angelico, precum şi după tablouri de Puvis de Chavannes; se aflau acolo şi stampe de Utamaro. În compania lor stătea şi medita la trecutul său descurajant şi la viitorul incert. De cînd renunţase la postul de funcţionar într-o bancă, existenţa lui devenise o luptă disperată pentru a supravieţui şi a putea continua să picteze. După despărţirea de soţia şi copiii săi, a fost nevoit să accepte diferite slujbe umile şi să vîndă o parte din colec-

Scanned with OKEN Scanner

ţia sa de tablouri impresioniste, alcătuită în vremuri mai bune. Trecuse prin nenumărate greutăţi, dar nu-şi pierduse speranţele. Conştient de chemarea sa interioară, era convins că sacrificiile lui nu au fost inutile. Însă, deşi nu-şi pierduse încrederea în propriile puteri, nu vedea o cale foarte clară deschizîndu-i-se în faţă. Din cînd în cînd se agăţa cu frenezie de cîte o speranţă de moment ce părea să-i promită o viaţă de succese modeste sau chiar de triumfuri, dar prezentul apăsător nu-i dădea niciodată prea mult drumul din strînsoare. Se îmbolnăvise de dizenterie în Martinica, îl frămînta soarta familiei sale, aflate în Danemarca, şi era urmărit de datorii, în ciuda unor ajutoare ocazionale pe care i le trimitea bunul său prieten Schuffenecker. I se întîmpla să fie cîteodată aşa de sărac încît să nu poată picta din lipsă de pînză şi culori. Într-o scrisoare adresată soţiei sale în martie 1888, se plîngea că este „singur într-o cameră de han de dimineaţa pînă seara. E o linişte absolută, nu-i nimeni cu care să pot schimba o idee"[7].

Cînd a venit vara, şi cu ea posibilitatea de a lucra în aer liber, accesele de febră s-au înteţit, imobilizîndu-l în pat. La patruzeci de ani, împliniţi în iunie, adică în floarea maturităţii sale, Gauguin se simţea slăbit şi îmbătrînit. Ceva mai tîrziu, cînd a fost în stare să lucreze iar, printre reprizele bolii, a pictat mai multe scene cu personaje ce se scaldă în rîu printre care şi doi băieţi luptîndu-se, executaţi într-un stil, după aprecierea sa „caracteristic japonez... foarte puţin elaborat..."[8].

Odată cu venirea timpului frumos, pictorii s-au adunat din nou la Pont-Aven şi Gauguin n-a mai fost la fel de izolat, deşi ţinea în continuare să stea departe de ceilalţi. Charles Laval, care a venit pentru a fi împreună cu el, era o companie destul de neantrenantă; iar în pictură îşi imita prietenul cu timiditate. Apoi, la începutul lui august, a apărut Emile Bernard, a cărui tinereţe îl făcea poate prea sigur de sine şi arogant, însă care era plin de idei, foarte citit, versat în teoria şi în realizările

Scanned with OKEN Scanner

literare ale simbolismului, la curent cu tot ce era nou şi inedit la Paris. Prin contrast cu adunătura mediocră de pictori conformişti de la Pensiunea Gloanec, tînărul înflăcărat Bernard a fost pentru Gauguin ca o briză proaspătă, ca un remediu binevenit în toiul monotoniei şi descurajării[9].

Înainte de venirea la Pont-Aven, pe cînd picta la Saint-Briac, tot în Bretania, Bernard se împrietenise cu un tînăr scriitor simbolist, G.-Albert Aurier, cu numai trei ani mai în vîrstă decît el. Chiar în acea primăvară a anului 1888, Aurier, care picta şi el ocazional, scrisese o cronică a Salonului pentru *Le Décadent;* după ce a văzut cîteva din decoraţiunile murale executate de Bernard în hanul din Saint-Briac, el s-a prezentat la pictor pentru a-l cunoaşte. Cei doi au început să poarte lungi discuţii şi Bernard pare să-i fi vorbit despre încercările sale artistice, precum şi despre van Gogh, arătîndu-i scrisori şi schiţe primite de la acesta. Aurier a rămas profund impresionat de tînăr care, ulterior, i-a făcut cunoştinţă cu toţi prietenii săi pictori.

Bernard avea acum posibilitatea să-i arate lui Gauguin unele din tablourile admirate mai înainte la Saint-Briac de Aurier. Acestea erau extrem de şocante prin radicalismul lor. Gauguin şi-a dat probabil seama de ce van Gogh vedea în pictura mai tînărului său prieten „un nu ştiu ce stabil şi ferm şi sigur de sine“[10]. Bernard făcuse cîteva naturi moarte viguros modelate care sugerau oarecum influenţa lui Cézanne, deşi erau mai simplificate ca desen. Piesele sale tindeau să convertească subiectele în suprafeţe mari şi plate, iar portretele sale, precum cel al bunicii pictorului, izbeau prin contrastul planelor solide, prin precizia liniilor, prin echilibrul maselor. Dacă pe Gauguin îl preocupa într-adevăr problema sintezei, Bernard îi oferea o tentativă foarte avansată în această privinţă. Trei ani mai devreme, Gauguin îi mărturisea lui Pissarro: „Mai mult ca niciodată, sînt convins că nu există *artă exagerată.* Şi mai cred că salvarea nu există decît în extremism“[11]. Dar încercările sale nu mărturiseau

nicăieri vreo înclinaţie spre exagerare comparabilă cu cea la care avusese curajul să ajungă Bernard.

Este adevărat că Emile Bernard, la cei douăzeci de ani ai săi, nu elaborase de unul singur acest nou stil, dar îşi revendica un rol decisiv în crearea lui. Deşi recunoştea că lucrase în strînsă colaborare cu prietenul său Anquetin, iniţiativa pare să-i fi aparţinut lui Bernard. Cînd, în 1886—87, Anquetin s-a orientat către neoimpresionism în speranţa că va găsi în el o soluţie la problemele sale, prietenul său, adversar înfocat al teoriilor lui Seurat, a încercat să-l îndrepte către un alt ţel. Mulţi ani după aceea, Bernard a povestit: „I-am vorbit de ideile mele despre artă. Mi se părea că teoria culorilor trebuia păstrată, însă evitat în acelaşi timp realismul efectelor de *trompe l'oeil* fie prin impresie [din memorie], fie prin vibraţii luminoase. Pictura, fiind decorativă, trebuia *în primul rînd* să încînte ochiul şi mintea, iar pentru aceasta nu existau decît două mijloace: culoarea, pe de o parte, şi inventivitatea picturii pe de altă parte. Prin urmare, eu mă opuneam noţiunilor de *subiectiv* şi *obiectiv*. Anquetin a început să ezite . . ."[12].

Aceste concepte erau evident înrudite cu cele pe care simboliştii le afirmau în literatură în acelaşi moment. „Orice îngreunează un spectacol [al naturii] — argumentează Bernard, asemeni simboliştilor — îl acoperă cu realitate şi ne ocupă ochii în detrimentul minţii. Trebuie simplificat pentru a se ajunge la semnificaţie . . . Aveam două căi pentru aceasta. Prima consta în confruntarea cu natura şi în simplificarea ei cu maximum de rigoare . . . în reducerea liniilor ei la stadiul unor contraste elocvente, iar a nuanţelor la cele şapte culori prismatice fundamentale . . . Cea de-a doua cale pentru a obţine acest rezultat consta în a mă sprijini pe concepţie şi memorie şi a mă elibera de orice contact direct [cu natura] . . . Prima posibilitate însemna, ca să spun aşa, o scriere simplificată care se străduia să surprindă simbolismul inerent din natură; cea de-a doua era un

act al voinţei mele semnificînd, prin mijloace analoge, sensibilitatea, imaginaţia şi sufletul meu“[13].

E greu de spus azi cît a contribuit Bernard şi cît Anquetin la elaborarea acestor teorii, dar fapt este că picturile lor din 1887 dovedeau o mare similitudine în privinţa concepţiei. *Cosaşul* lui Anquetin, care l-a impresionat puternic pe van Gogh şi *Portretul bunicii artistului* de Bernard, pe care olandezul l-a obţinut de la autor printr-un schimb, erau amîndouă executate după aceste principii. Cînd Anquetin, care era cu opt ani mai în vîrstă decît Bernard, a expus pentru prima dată, abia în 1888, la Bruxelles, împreună cu cei XX, iar mai tîrziu la Paris, în Salonul Independenţilor, fostul său prieten din şcoală, Edouard Dujardin, a salutat în *Revue Indépendante* apariţia unei forme noi de artă pe care a numit-o „cloisonism“ şi a cărei paternitate i-a atribuit-o exclusiv lui Anquetin. „La prima vedere — scria el — aceste lucrări dau impresia unor picturi decorative; un contur exterior, o culoare violentă şi hotărîtă aduc în minte inevitabil arta populară şi stampele japoneze. Apoi, dincolo de caracterul general hieratic al desenului şi al culorii, percepi un adevăr senzaţional ce se degajă din romantismul pasiunii; iar peste toate, încetul cu încetul, apare construcţia intenţională, gîndită, sistematică şi intelectuală, care ne invită la analiză“. Şi Dujardin explica în continuare că, potrivit acestei noi concepţii „pictorul îşi trasează desenul în linii închise între care aşază diferite nuanţe de culoare; prin juxtapunerea acestora se va obţine senzaţia coloraţiei generale dorite, desenul reliefînd culoarea şi culoarea reliefînd desenul. Munca pictorului este un fel de pictură în *compartimente*, analogă *cloisonné*-ului [medieval], iar tehnica lui constă într-un gen de «cloisonism»“[14].

Emile Bernard, pe care Dujardin nici măcar nu-l amintea în articol, s-a plîns probabil lui van Gogh în legătură cu acest fapt, căci Vincent îi scria fratelui său: „A apărut, se pare, un articol în *Revue Indépendante* despre Anquetin, în care este numit şeful acestei noi tendinţe, în care in-

Scanned with OKEN Scanner

fluența japoneză este mai evidentă etc. Nu l-am citit, însă oricum șeful Micului Bulevard [Le Petit Boulevard — denumire dată pictorilor tineri și încă necunoscuți] este incontestabil Seurat, iar în maniera japoneză tînărul Bernard a mers mult mai departe decît Anquetin"[15].

Indiferent de priorități, Bernard a fost în orice caz cel ce a dus mesajul acestei noi tendințe la Pont-Aven și tot el l-a inițiat pe Gauguin cu experiențele sale și ale lui Anquetin. Iar Gauguin a descoperit în pictura lui Bernard tocmai acele elemente care l-au entuziasmat pe Dujardin: rațiune, intenționalitate, construcție intelectuală și sistematică. Ele au avut probabil un efect puternic asupra lui Gauguin deoarece, chiar în acele momente, pictorul traversa o fază de îndoială și nehotărîre. Așa cum Camille Pissarro navigase către Seurat și Signac în speranța că teoriile lor îl vor scoate de pe drumul fără ieșire pe care se afla, tot astfel și Gauguin era acum tentat să adopte unele din principiile lui Bernard.

Dacă pe Gauguin îl interesa foarte mult pictura lui Bernard, el nu era mai puțin impresionat de personalitatea tînărului pictor. Prin contrast cu gîndirea oarecum discontinuă a lui Gauguin, Bernard avea o mare abilitate în a formula explicații și teorii, o ușurință naturală în a justifica fiecare gest prin digresiuni filosofice, istorice, estetice, literare sau poetice. Un amestec straniu de neliniște și erudiție îl îndemna să-și însoțească orice nou experiment de discuții adînci, să-l învăluiască într-o țesătură uimitoare de principii îndrăznețe și aluzii. Ca și cum fiecare culoare folosită, fiecare linie trasată de el făcea parte dintr-un sistem constituit și devenea, printr-o analiză inteligentă, un argument de necombătut în sprijinul oricărei idei pe care voia s-o dovedească. Gauguin, cu pasiunea omului mai puțin cult pentru teoriile complicate și sonore, a găsit la el numeroși termeni și concepte ispititoare cu care să-și îmbrace propiile strădanii într-un vocabular simili-științific. Este de asemenea posibil ca problemele studiate cu atîta minuție de Bernard să

Scanned with OKEN Scanner

nu-i fi fost complet noi nici lui Gauguin şi acesta să fi gîndit asupra lor mai înainte, însă, dacă aşa a fost cazul, atunci el nu a reuşit, pînă la întîlnirea cu tînărul său prieten, să-şi formuleze clar aceste idei sau să le aplice în arta lui. Gauguin a avut nevoie să-l cunoască pe Emile Bernard ca să-şi pună o anumită ordine, deşi una încă foarte obscură, în gînduri. Asimilarea mai mult sau mai puţin totală de către el a teoriilor lui Bernard şi efortul de a le acorda cu propriile sale înclinaţii, încă foarte vagi, sînt ilustrate de conceptele artistice pe care Gauguin începea acum să le formuleze singur. Atît de puternic era dominat de personalitatea lui Bernard, încît pînă şi fervoarea religioasă a acestuia a început să se reflecte în scrisorile lui Gauguin.

Pe la mijlocul lunii august 1888, la mai puţin de două săptămîni după sosirea lui Bernard la Pont-Aven, Gauguin îi scria prietenului lor comun Schuffenecker: „Tînărul Bernard e aici şi a adus cu el de la Saint-Briac unele lucruri interesante. Iată un om care nu se teme de nimic". Şi continuna: „Un sfat, nu copia prea mult natura. Arta e o abstracţie; fă ca această abstracţie să decurgă din natură în timp ce visezi în faţa ei, dar gîndeşte-te mai mult la creaţie decît la rezultatul ei. Singurul mod de a ne ridica spre Dumnezeu este să facem întocmai ca Stăpînul nostru divin, adică să creăm . . . Ultimele tablouri ale mele sînt în lucru şi cred că ai să găseşti în ele o notă aparte sau, mai degrabă, o afirmare a căutărilor mele anterioare, *sinteza* formei şi culorii, dedusă din observarea numai a elementului dominant. Deci, fii curajos şi Dumnezeu să te aibă în grija lui binecuvîntată, încununîndu-ţi eforturile de succes"[16].

Cum a procedat el conform acestor concepte, Gauguin ne explică ceva mai tîrziu: „Anul acesta am sacrificat totul, execuţie, culoare, în folosul stilului, impunîndu-mi un lucru diferit decît ceea ce ştiu să fac. Este, cred, o transformare care n-a dat roade încă, dar care le va da"[17]. În acest fel, Gauguin recunoştea singur că o nouă etapă înce-

Scanned with OKEN Scanner

puse pentru el din momentul cunoştinţei cu Bernard.

La mai puţin de o lună de la venirea ultimului, cei doi artişti par a fi ajuns la o înţelegere desăvîrşită. „Gauguin şi Bernard vorbesc să «picteze ca copiii»" — îi scria Vincent van Gogh lui Theo. „Prefer aşa ceva decît pictura decadenţilor"[18]. Dar tentativa lor de a picta ca copiii nu decurgea din naivitate, ci din sofisticare. Gauguin şi Bernard erau departe de adevăratul primitivism, ce se revela atît de impresionant în tablourile lui Douanier Rousseau. Perspectiva lor era gîndită în amănunţime şi constituia o încercare conştientă de a simplifica forma şi culoarea pentru a obţine o expresie mai viguroasă.

Cu timpul, Gauguin a ajuns să se pronunţe tot mai categoric în legătură cu transformarea ce avea loc în arta sa. Discuţiile şi experimentele îi ofereau noi certitudini; treptat, ele au şters întrucîtva sentimentul pictorului că îi este dator lui Bernard şi Gauguin a început curînd să vorbească de parcă direcţia luată de evoluţia lui ar fi fost inevitabilă, o împlinire a tuturor străduinţelor sale anterioare. „Desigur — îi scria el lui Schuffenecker — drumul sintetismului e plin de pericole, iar eu de-abia am pus un picior pe el, însă acesta e drumul care corespunde cu adevărat naturii mele şi omul trebuie mereu să-şi urmeze temperamentul. Ştiu foarte bine că voi fi *tot mai puţin* înţeles. Dar ce importanţă are că mă îndepărtez de ceilalţi? Pentru mulţime voi fi o enigmă, pentru unii voi fi un poet şi, mai devreme sau mai tîrziu, ceea ce este bun va ocupa locul ce i se cuvine... Orice s-ar întîmpla, îţi promit că, pînă la urmă, nu voi face decît *lucruri de prima clasă;* sînt convins de asta şi vom vedea cu toţii. Tu ştii că în probleme de artă eu am întotdeauna dreptate pînă la urmă"[19].

În discuţiile cu ceilalţi, Gauguin adopta un ton tot mai dogmatic. Întrebat de Bernard şi Laval ce credea despre rolul umbrelor, a răspuns referindu-se la sculpturile japoneze în lemn, domeniu pe care Bernard îl studiase probabil cu mai mare amănunţime decît el. „Doreşti să ştii dacă dispre-

Scanned with OKEN Scanner

ţuiesc umbrele — spunea el. În măsura în care sînt o explicaţie a luminii, da. Priveşte la japonezi, care desenează atît de minunat şi o să vezi la ei viaţa sub cerul liber şi sub soare, fără umbre. Ei utilizează culoarea doar ca o combinaţie de tonuri, diferitele armonii cromatice dînd impresia de căldură etc.... Mai mult decît atît, consider impresionismul o abordare cu totul nouă, care diferă de tot ce este mecanic, precum fotografia etc. ... În felul acesta mă voi îndepărta cît voi putea de tot ce-mi dă iluzia unui obiect, iar umbrele fiind un efect optic al soarelui, mă simt înclinat să le elimin. Dar dacă o umbră intră într-o compoziţie ca o formă necesară, asta e cu totul altceva... Prin urmare, foloseşte umbre dacă ţi se par utile, sau nu le folosi, problema rămîne aceeaşi, atîta timp cît nu te consideri un sclav al umbrelor. Căci, într-un fel, umbra este cea care te serveşte pe tine"[20].

Gauguin însuşi picta acum pe un panou mare de lemn o natură moartă extrem de ciudată, în care lipseau complet umbrele. Ea reprezenta un grup de trei căţei cenuşiu-rozalii, trei cupe albastru închis şi cîteva fructe adunate fără nici o preocupare pentru proporţii sau pentru culoarea lor naturală. După toate probabilităţile, avem de-a face cu una dintre încercările lui Gauguin de a „picta ca un copil". În cursul verii 1888, el a executat un număr de tablouri cu caracter experimental, majoritatea de mici dimensiuni. În unele din ele predomină maniera impresionistă în execuţie, dar şi culorile foarte vii, în altele planurile plate şi conturele accentuate, ca la Bernard, în sfîrşit, în altele amîndouă aceste tehnici. Într-un tablou mic, înfăţişînd o fetiţă cu o gîscă, el a tradus elementele naturii într-o schemă aproape abstractă din care nu se reliefează decît datele naturaliste ce compun silueta fetiţei. Pe de altă parte, într-un amplu peisaj breton cu un tînăr porcar, el a abandonat simplificările brutale, culorile puternice şi suprafeţele plate în favoarea tuşelor mici, armoniilor liniştite şi petelor de culoare integrate unitar în compoziţie. Pictorul însă insistă asupra

Scanned with OKEN Scanner

liniilor și sintetizării formelor, ceea ce îl plasează undeva înapoia impresionismului, deși execuția sa, prin contrast față de *Natura statică cu trei căței*, oferă în această lucrare o structură compusă din tușe mici.

Între timp, Emile Bernard își continua cercetările în direcția unei mai mari abstractizări a desenului și a realizării unor forme ornamentale. În această perioadă, el a pictat un grup de *Femei bretone pe cîmp*, ale căror siluete nu a căutat să le individualizeze ci a contrastat puternic masa neagră a rochiilor cu ciudatele arabescuri albe din podoabele pentru cap și din gulere, pe care le-a conturat viguros pe fundalul plat. Gauguin a fost de-a dreptul impresionat de această pînză și Bernard i-a oferit-o bucuros în schimbul uneia din ale sale. În cele cîteva săptămîni petrecute împreună, Bernard a ajuns tot mai mult să-l respecte pe Gauguin. Într-o scrisoare către van Gogh se exprima cu atîta înflăcărare încît Vincent i-a împărtășit-o și fratelui său: „În scrisoarea lui, Bernard e copleșit de admirație pentru talentul lui Gauguin. Spune că îl consideră un artist atît de mare că se teme de el și descoperă că tot ce face el însuși e foarte modest prin comparație“[21].

Admirația lui Bernard pentru Gauguin a fost probabil stîrnită în special de un tablou terminat de acesta din urmă la începutul toamnei lui 1888. După ce teoretizase atît de mult, lui Gauguin nu-i rămînea decît să-și concretizeze noua lui independență față de natură, libertatea în folosirea elementelor care îi slujeau cel mai bine scopul, printr-un tablou care să întruchipeze în mod convingător noua sa concepție. Esența acesteia trebuia să fie o compoziție de mari dimensiuni și foarte complexă, pe care pictorul a început-o în luna septembrie. Subiectul ales a fost lupta lui Iacob cu îngerul, o temă pe cît de simbolică pe atît de religioasă, ca și cum artistul n-ar fi vrut să facă publică noua sa înțelegere a ideilor înainte de a fi binecuvîntat. Ca decor pentru acest episod biblic, Gauguin a ales un peisaj breton în care un grup de țărănci gătite cu pitorești bonete locale privesc

Scanned with OKEN Scanner

la cei doi combatanți. Aceste femei, cu straniile și decorativele lor podoabe de cap (ce constituiseră o atracție și pentru Bernard) ocupă tot planul apropiat al tabloului care este divizat pe diagonală de un măr, aproape ca în stampele japoneze. Iacob și îngerul se decupează în depărtare pe fondul roșu aprins, în timp ce o vacă, aflată sub pom, este prea mică în raport cu restul personajelor. Gauguin a explicat că scena la care asistă femeile stînd, majoritatea, în genunchi și rugîndu-se, reprezintă o apariție ce li se revelează la auzul predicii de duminică în biserica din satul lor. „Cred — îi scria Gauguin lui van Gogh — că am atins, cu acele figuri, o mare simplitate rustică și *superstițioasă*. Totul este foarte sever... Pentru mine, în acest tablou, peisajul și lupta nu există decît în închipuirea acelor femei aflate în rugăciune, ca urmare directă a predicii. De aceea este un contrast vizibil între oamenii reali și lupta din acest peisaj, care este ireal și disproporționat"[22].

Pornind cu intenția de a reduce toate formele la conturele lor inițiale, de a utiliza culori pure, de a evita umbrele pe cît posibil și chiar de a renunța la modelarea siluetelor într-o mare măsură, Gauguin putea fi mulțumit de rezultat. S-a hotărît să ofere tabloul unei bisericuțe din Bretania, nu dintr-un sentiment de pietate, ci fiindcă voia să vadă ce efect produce pictura lui în contextul capelelor locale din granit, construite în stilul romanic primitiv sau gotic. Dintre toate, alegerea a căzut pe vechea biserică din Nizon, nu departe de Pont-Aven, iar Bernard și Laval l-au ajutat să-și transporte pînza pînă acolo. Însă n-au reușit să-l convingă pe preotul paroh, care suspecta o farsă artistică din partea lor; donația a fost deci refuzată, preotul explicîndu-le că dreptcredincioșii din parohie tot n-ar înțelege tabloul. Triști, cei trei s-au întors cu pînza la Pont-Aven[23]. Puțin după aceea, Gauguin a trimis-o la Paris, rugîndu-l pe Theo van Gogh să ceară pentru ea 600 de franci.

Nu încape nici o îndoială că pictura lui Gauguin i-a impresionat puternic pe prietenii săi; din-

Scanned with OKEN Scanner

tre aceştia, Schuffenecker li s-a alăturat la Pont-Aven în lunile de vară. Împreună, au continuat să lucreze, dezbătînd la nesfîrşit despre meritele simbolismului în pictură. Bernard a pictat un portret al lui Schuffenecker în faţa uneia din pînzele proprii şi tot el, cu Gauguin, au făcut fiecare cîte un portret al sorei lui Bernard, Madeleine; amîndoi însă par să fi fost mai puţin preocupaţi de asemănarea strictă şi mai mult de problema stilizării, unde influenţa lui Cézanne era evidentă. (În timp ce Gauguin îi făcea mai mult sau mai puţin discret curte tinerei fete, Laval, necăsătorit şi mai apropiat de ea ca vîrstă, a fost preferat şi cei doi s-au logodit[24].) Gauguin şi Bernard mergeau deseori să lucreze pe un deal ce domina Pont-Aven-ul şi care avea în vîrf o pădurice numită poetic *Le Bois d'Amour;* aici, pe o pînză uriaşă, Bernard şi-a pictat sora culcată printre copaci ca o Ioană d'Arc din vremea lor ascultînd vocile celeste. Van Gogh, care nu cunoştea această pictură decît din descrierile prietenilor, considera că Bernard realizase în ea o mare „eleganţă cu nimic". Fervoarea religioasă a ţăranilor, superstiţiile lor care îl şocaseră atît de tare pe Gauguin, naivitatea primitivă a multor Calvare sculptate în granit, împreună cu catolicismul foarte acut al lui Bernard, par să fi adus în tablourile lor un amestec de simbolism pictural şi misticism.

Deşi lucrau din plin, împrejurările vieţii lor zilnice nu erau din cele mai favorabile. Bernard chiar îi împărtăşea lui van Gogh faptul că îl durea să vadă „cum Gauguin este împiedicat să facă ceea ce ar face altfel, din motive strict materiale, culori, pînză etc."[25]. Este posibil ca Gauguin să fi primit un anumit ajutor totuşi de la un pitic olandez pe nume Mayer de Haan, fiul unui industriaş bogat, pe care i-l recomandase Pissarro. Curînd, micului său grup i s-au mai alăturat doi pictori tineri, Moret şi de Chamaillard.

La Pensiunea Gloanec, Gauguin şi prietenii lui stăteau împreună majoritatea timpului şi ocupau o masă mică în sufragerie, separată de cea mare,

Scanned with OKEN Scanner

la care se adunau restul locatarilor. Însă discuţiile încinse pe care le purtau îi atrăgeau adeseori şi pe ceilalţi în cercul lor şi se iscau controverse aprinse. Gauguin i-a descris viaţa de la Pont-Aven lui van Gogh, iar acesta mai departe fratelui său: „Îşi petrec foarte plăcut vremea pictînd, discutînd şi controversîndu-se cu englezii respectabili; Gauguin vorbeşte frumos de munca lui Bernard şi Bernard vorbeşte frumos de a lui Gauguin“[26].

Printre clienţii Academiei Julian care îşi petreceau vara la Pensiunea Gloanec era şi un pictor, Paul Sérusier; acesta se simţea puternic atras de Gauguin şi de grupul său, dar nu îndrăznea să li se alăture sau măcar să se apropie de ei. Încurajat de Bernard, totuşi, Sérusier şi-a luat inima în dinţi chiar în ultima zi a şederii sale în Pont-Aven şi a vorbit cu Gauguin. L-a găsit în pat, într-un acces de dizenterie, şi i-a arătat unul din tablourile sale. Cum nu era multă vreme de pierdut, Gauguin s-a oferit să-i dea o „lecţie“ a doua zi dimineaţa în mijlocul naturii. Au mers amîndoi în micul *Bois d'Amour*, şi Sérusier a pictat pe un panou de lemn un peisaj de toamnă după sfaturile lui Gauguin. „Cum vezi copacii ăia? — l-a întrebat pictorul. Sînt galbeni. Ei, atunci pune galben acolo. Iar umbra aia este aproape albastră. Deci redă-o cu albastru ultramarin pur. Pentru frunzele roşii? Pune roşu aprins“[27].

Astfel a avut loc iniţierea lui Sérusier care a învăţat după principiile lui Gauguin, că „impresia transmisă de natură trebuia să se cupleze cu sentimentul estetic care selectează, dispune, simplifică şi sintetizează. Pictorul nu trebuia să se odihnească pînă ce n-a zămislit rodul imaginaţiei sale... născut din unirea spiritului cu realitatea... Gauguin insista asupra unei construcţii logice a compoziţiei, asupra unei proporţionări armonioase a culorilor luminoase şi întunecate, asupra simplificării formelor şi proporţiilor, astfel încît conturele formelor să dobîndească o expresivitate viguroasă şi elocventă...“[28].

Pe Gauguin şi Bernard îi preocupau probleme asemănătoare şi acest lucru se reflectă în scrisorile

Scanned with OKEN Scanner

pe care ei i le scriau din Pont-Aven lui van Gogh la Arles. Într-adevăr, un schimb susţinut de scrisori îi menţinea în strînsă legătură şi van Gogh era la curent cu toate experimentele şi realizările noi rezultate din străduinţile prietenilor săi. Îl invidia comuniunea şi prietenia productivă, atît de contrastantă cu izolarea în care trăia el la Arles. Din cînd în cînd aproape că ceda tentaţiei de a merge şi el la Pont-Aven, dar, într-un rînd, cînd s-a interesat la Gauguin despre condiţiile materiale şi preţurile din Bretania, acesta nu s-a grăbit să-i răspundă. Să nu fi fost oare van Gogh binevenit în cercul lor? Mai exista şi neajunsul că avea să locuiască la acelaşi han cu nişte englezi tradiţionalişti şi cu nişte studenţi de la *Ecole des Beaux-Arts* şi avea să fie antrenat în fiecare seară în discuţii fără sfîrşit (iar van Gogh ştia că acestea îl storceau de vlagă). Deşi viaţa la Pont-Aven era mai ieftină decît în Sud, van Gogh prefera independenţa de la Arles, credea mai degrabă în „acţiunile calme, atent cîntărite" decît în „discuţiile enorme", cum spunea el. Totuşi era preocupat de ideea pe care o îndrăgise de multă vreme, a unui grup de artişti lucrînd împreună şi, în acest sens, i-a scris şi lui Bernard: „Tot mai tare am convingerea că tablourile ce trebuiesc pictate pentru a face ca pictura de azi să fie ea însăşi în totalitatea ei şi a o ridica la înălţimi egale cu seninele culmi atinse de sculptorii greci, de muzicienii germani şi de romancierii francezi, depăşesc puterile unui individ izolat. Prin urmare, ele vor fi create de grupuri de oameni care se vor aduna ca să concretizeze o idee împărtăşită de toţi"[29].

Întrucît impresioniştii din vechea gardă formaseră într-o anumită măsură un astfel de grup, era important ca şi „impresioniştii de azi", cum se considerau van Gogh şi Gauguin, să stabilească o comunitate strînsă de acţiune. Nu exista nici o îndoială pentru van Gogh că baza unei asemenea comunităţi se punea la Pont-Aven, însă el credea că aceasta s-ar fi dezvoltat mai bine în Sud. A încercat să-şi convingă prietenii să vină cu toţii la

Scanned with OKEN Scanner

Arles, unde ar fi putut forma un grup mai omogen şi n-ar fi fost deranjaţi de nimeni. Cu acest proiect în minte, van Gogh s-a mutat în septembrie într-o casă mai mică, pe care o folosise pînă atunci doar ca atelier; spera să o transforme într-un „Atelier al Sudului", al cărui şef să fie Gauguin şi la care i-a mai invitat pe Bernard şi Laval. Dar Gauguin simţea că nu putea părăsi Pont-Aven-ul înainte de a-şi achita numeroasele datorii, mai ales că proprietarul hanului fusese întotdeauna extrem de înţelegător cu el. Iar datoriile sale creşteau cu fiece zi nouă pe care o stătea acolo.

Pe van Gogh îl interesa în mod special problema puterii de sugestie a culorilor şi căuta să obţină o semnificaţie simbolică sau să creeze stări specifice prin contraste, armonii sau uşoare variaţii de tonuri. Cînd i-a scris lui Gauguin că urmărea să sugereze prin cromatica sa idei poetice, acesta i-a răspuns că era de acord cu ideea, deşi recunoştea singur că nu ştie nimic despre *ideile poetice*. „*Totul* mi se pare poetic — sublinia Gauguin — şi tocmai în ungherele întunecate, uneori misterioase, ale sufletului meu descopăr poezia. Formele şi culorile armonios dispuse produc singure poezia"[30]. Van Gogh îi era profund recunoscător pentru asemenea cuvinte, oricît de vagi ar fi fost ele, deoarece admirase întotdeauna poezia pe care o descifra în pictura lui Gauguin. Dar olandezul simţea că, spre a înţelege mai bine obiectivele prietenilor săi, ar fi trebuit să vadă unele din tablourile lor mai recente. Şi astfel le-a sugerat să facă schimburi de pînze. „Artiştii japonezi obişnuiau adeseori să schimbe între ei picturi — explica el într-o scrisoare către Bernard. . . . Raporturile dintre ei erau, în mod evident şi foarte natural, frăţeşti; nu trăiau o viaţă de intrigi. Cu cît i-am putea copia mai mult în această privinţă, cu atît mai bine pentru noi"[31].

Iniţial, s-a stabilit ca Gauguin şi Bernard să-şi picteze unul celuilalt portretul pentru van Gogh. Gauguin l-a studiat o vreme pe Bernard însă şi-a dat seama că nu-i va putea prinde expresia. „Îl tot observ pe tînărul Bernard — îi scria el lui van

Scanned with OKEN Scanner

Gogh în septembrie — şi încă nu reuşesc să-l prind. Poate am să-l fac din memorie, dar în orice caz va fi o abstracţie. S-ar putea ca mîine chiar, nu ştiu, să-mi iasă dintr-o dată"[22]. Bernard, pe de altă parte, îl informa pe van Gogh că el *nu îndrăznea* să-l picteze pe Gauguin, deoarece se pierdea în faţa lui[32]. Dat fiind că inspiraţia lui Gauguin nu se materializa, iar lui Bernard îi lipsea, foarte ciudat, curajul, cei doi prieteni au hotărît să-şi picteze mai bine fiecare autoportretul, dar incluzînd pe fundal o schiţă de-a celuilalt. Astfel, Bernard s-a pictat într-o armonie gri-albăstruie de culori, cu conturele subliniate într-un albastru dens. Capul său, parţial secţionat, apare în stînga pînzei, în timp ce în planul doi o schiţă de portret a lui Gauguin, executată în *grisaille* şi care parcă ar fi lipită pe perete, ocupă aproape tot centrul tabloului. Executat în tuşe mari şi prelungi, acesta i-a plăcut mult lui van Gogh care i-a scris fratelui său că era „o idee de pictor, cîteva culori simple, cîteva linii negre, dar executate la fel de abil ca un Manet veritabil"[33]. De fapt, van Gogh a apreciat mai mult autoportretul lui Bernard decît pe acela, mai complex, trimis de Gauguin.

Ca şi Bernard, Gauguin s-a pictat pe sine în partea stîngă a pînzei, incluzînd un portret al tînărului său prieten în colţul din dreapta sus. El a folosit culori mai vii pictînd figura lui Bernard în tonuri verzui, fondul în galben de crom cu flori roz, propria sa faţă în roşu purpuriu cu umbre albăstrui, cămaşa albastră şi haina verde. Şi el a utilizat linii albastre la accentuarea conturelor, însă tuşele sale erau mici, chiar în porţiunile întinse ale fondului; ele construiau cu grijă trăsăturile artistului, redîndu-i chiar şi pieptănătura. Comparativ, Bernard fusese mult mai abstract în tabloul său.

Într-o lungă scrisoare către van Gogh la Arles, Gauguin s-a simţit obligat să dezvolte în stilul lui caracteristic semnificaţia particulară a autoportretului său. Scrisoarea, împreună cu pînza în chestiune, i-a dat lui van Gogh „înainte de toate, im-

Scanned with OKEN Scanner

presia că reprezintă un deţinut. Nici o umbră de veselie. Nici cea mai vagă urmă de senzualitate. Dar această apăsare poate fi atribuită intenţiei lui de a obţine un efect melancolic"[34].

Gauguin îşi începea scrisoarea explicînd de ce făcuse apel la romanul lui Victor Hugo şi la eroul chinuit al acestuia, Jean Valjean, cînd scrisese *Les Misérables* pe autoportretul său. El vedea în propriile-i trăsături „o mască de bandit prost îmbrăcat însă plin de forţă, ca Jean Valjean, care are noblețea şi durerea lui interioară. Sîngele clocotitor îi inundă faţa, iar tonurile aprinse, de forjă încinsă din jurul ochilor, sugerează lava incandescentă ce ne mistuie sufletul de pictor. Desenul ochilor şi nasului, asemănător florilor de pe covoarele persane, sintetizează o artă abstractă şi simbolică. Fundalul, ca rochia unei fetiţe, cu flori infantile, este pus acolo să ateste neprihănirea noastră artistică. Iar Jean Valjean, pe care societatea îl oprimă, îl scoate în afara legii, cu iubirea lui, cu forţa lui, nu este oare imaginea unui impresionist de azi? Şi, întruchipîndu-l cu trăsăturile mele, aveţi imaginea mea personală şi totodată portretul nostru, al tuturora, biete victime ale unei societăţi pe care ne răzbunăm făcîndu-i numai bine"[34]. Mulţumit de autoportretul său, Gauguin i-a trimis o descriere şi lui Schuffenecker: „Este, cred, unul din cele mai bune lucruri ale mele, deşi absolut indescifrabil (de exemplu), atît e de abstract... Culoarea e o culoare destul de departe de natură... Impresionistul e o fiinţă pură, necompromisă încă de sărutarea putredă a Belle-Artelor [*Ecole des Beaux-Arts*]"[17].

Laval, care nu îl cunoştea pe van Gogh, dar îi citise scrisorile trimise din Arles şi ascultase istorisirile prietenilor săi despre el, a hotărît să-i trimită şi el un autoportret. Şi-a pictat, deci, figura în partea dreaptă a pînzei în aceleaşi tonuri de roşu ca acelea folosite de Gauguin, cu părul şi barba albastre; printr-o fereastră deschisă se vedea un peisaj tratat în maniera impresionistă. Ulterior, van Gogh i-a trimis un autoportret de-al său[35].

Scanned with OKEN Scanner

Pentru Gauguin, van Gogh a ales un autoportret pe care tocmai îl terminase şi care, după spusele sale, era *„aproape decolorat,* cu tonuri cenuşii pe un fond de verde Veronese palid“[36]. Capul se detaşează viguros pe fundalul uniform şi, cu toate că în tablou nu există nici măcar o „umbră de veselie“, din ochii săi pictaţi intenţionat oblici se degajă o intensitate aproape supraomenească şi o flacără plină de o voinţă puternică. „Portretul meu, pe care i-l trimit lui Gauguin în schimb — îl informa Vincent pe Theo — rezistă lîngă al lui, sînt sigur. I-am scris lui Gauguin, răspunzîndu-i la scrisoare, că, dacă îmi este permis şi mie să-mi exagerez personalitatea într-un portret, am încercat să nu mă pictez numai pe mine în acest tablou, ci un impresionist în general şi i-am conceput portretul ca pe al unui bonz, admirator simplu al eternului Buda. Punînd alături concepţia lui Gauguin şi concepţia mea, a mea e la fel de gravă, dar mai puţin disperată“[37].

Dacă van Gogh continua să se considere impresionist, el o făcea numai de convenienţă. „Rămîn printre impresionişti — îi explica el fratelui său — fiindcă asta nu înseamnă nimic şi nu mă angajează în nimic şi nu trebuie, fiind prieten al lor, să mă justific faţă de ei“[37]. Însă van Gogh parcursese un drum lung de la plecarea sa din Paris, unde asimilase atît de conştiincios descoperirile impresioniştilor din vechea gardă.

În timp ce, la Pont-Aven, Gauguin şi Bernard gîndeau la rece fiecare tuşă a pensulei lor, la Arles, van Gogh se abandona în mod liber emoţiei de a descoperi o lume nouă. Visul său despre ţinuturile meridionale era visul tipic al oricărui locuitor din nord care aspira să ajungă mai aproape de soare, de căldura lui, de indolenţa provocată de astrul zilei. „Mi-este mereu prezentă în amintire — îi scria van Gogh lui Gauguin — emoţia pe care mi-a provocat-o drumul de la Paris la Arles. Cum am mai pîndit să văd dacă n-am ajuns cumva în Japonia. E o copilărie, nu?“[38].

Scanned with OKEN Scanner

În imaginea pe care şi-o făcuse despre sudul Franţei, van Gogh adunase tot ceea ce iubea el în artă: vivacitatea culorilor marocane din lucrările lui Delacroix, masele rigide şi simple din peisajele lui Cézanne, strălucirea paletei lui Monticelli, vederi cu conture succesive ca în stampele japoneze, o atmosferă ce amintea de autorii săi preferaţi, Zola şi Daudet, ambii meridionali şi poate chiar ceva din luxuriaţa tropicală găsită de Gauguin în Indiile de Vest. El încă nu ştia că nu va găsi numai toate aceste preferinţe ale sale, ci în plus va descoperi la Arles o seninătate asemănătoare celei din compoziţiile lui Puvis de Chavannes, nişte ţărani ce păreau să coboare direct din tablourile lui Millet, nişte orăşeni ce-i sugerau personajele lui Daumier, precum şi întinse cîmpii care îi aminteau de şesurile din Olanda sa natală şi, în tonuri prea puţin intense, de Ruysdael, Hobbema şi Ostade.

Printr-un capriciu al vremii, în februarie 1888, cînd van Gogh a sosit la Arles, peisajul prezenta un aspect cu totul surprinzător: era acoperit de zăpadă. În curînd însă frigul neaşteptat s-a domolit şi migdalii înfloriţi i-au transmis pictorului o adevărată frenezie a lucrului. Descoperea în fiecare zi noi subiecte de inspiraţie şi noi motive de a iubi vechiul oraş cu minunatele sale împrejurimi. Dorinţa sa de a folosi culoarea precum în vitralii şi de a realiza un desen din linii ferme părea că a fost în sfîrşit îndeplinită. Galbenul sulfuros al luminii, care făcea ca toate să iasă în evidenţă atît de clar, constituia pentru el o sursă inepuizabilă de uimire. „Am convingerea că aici natura este exact ce trebuie ca să lucreze din plin culoarea“[39], îi scria el lui Theo şi adăuga: „Lucrurile au atîta stil aici! Şi vreau să ajung să desenez mai liber şi mai exagerat“[40]. Îşi amintea de discuţiile sale cu Pissarro: „Ce spune Pissarro e adevărat: ar trebui exagerate fără ezitare efectele produse de culori prin potrivirile sau nepotrivirile lor“[41].

Astfel, ca şi prietenii săi din Bretania, van Gogh încerca să obţină un desen mai simplificat

Scanned with OKEN Scanner

și culori mai expresive; el a pictat chiar un peisaj vizibil înrudit cu *Cosașul* lui Anquetin, pe care îl admirase la Paris. În articolul său despre „cloisonism", Dujardin afirmase că acest tablou producea un efect similar cu acela al unei ferestre într-o cameră întunecată, care se deschide brusc asupra unui peisaj scăldat în soare. „Toate detaliile de coloraţie ce ar ieşi în evidenţă la o examinare îndelungată, nu apar din prima clipă, absorbite cum sînt în unitatea şi forţa impresiei totale"[14]. Aceasta a fost, într-adevăr, experienţa lui van Gogh atunci cînd a deschis brusc „fereastra" sa asupra splendorilor sudului Franţei, inundate de soare.

„Caut acum să exagerez esenţialul şi să las dinadins evidentul să plutească în incertitudine"[42], anunţa van Gogh după cele dintîi săptămîni petrecute în Arles. Curînd avea să-şi dea seama că viziunea lui se modificase, că vedea lucrurile cu un „ochi mai japonez", că simţea culoarea altfel decît pînă atunci. „Tu înţelegi — explica el într-o scrisoare către sora sa — că natura din sud nu poate fi pictată cu o paletă . . . din nord. O paletă în ziua de azi este extrem de colorată: albastru-celest, roz, oranj, roşu aprins, galben tare, verde deschis, roşu-vin pur, violet. Dar, întărind *toate* culorile, se mai obţine calmul şi armonia; se întîmplă ceva asemănător cu muzica lui Wagner care, interpretată chiar de o orchestră numeroasă, rămîne tot intimă"[43]. Şi îi mai spunea sorei sale că, studiind stampele japoneze, avea să înţeleagă cel mai bine direcţia aleasă de artiştii moderni care foloseau culori vii şi pure. „În ce mă priveşte pe mine aici — adăuga el — n-am nevoie de arta japoneză, fiindcă îmi spun mereu că aici sînt *în Japonia* şi că deci nu trebuie decît să deschid ochii şi să iau ce văd în faţa mea"[43].

Încă de la primul contact, Sudul îi răscolise lui van Gogh cele mai adînci sentimente şi îi dezvăluise adevăratul caracter al impulsului său creator. „Sînt convins că o şedere îndelungată aici este exact ceea ce-mi trebuie ca să-mi afirm personalitatea", îi scria el lui Theo. Şi exclama:

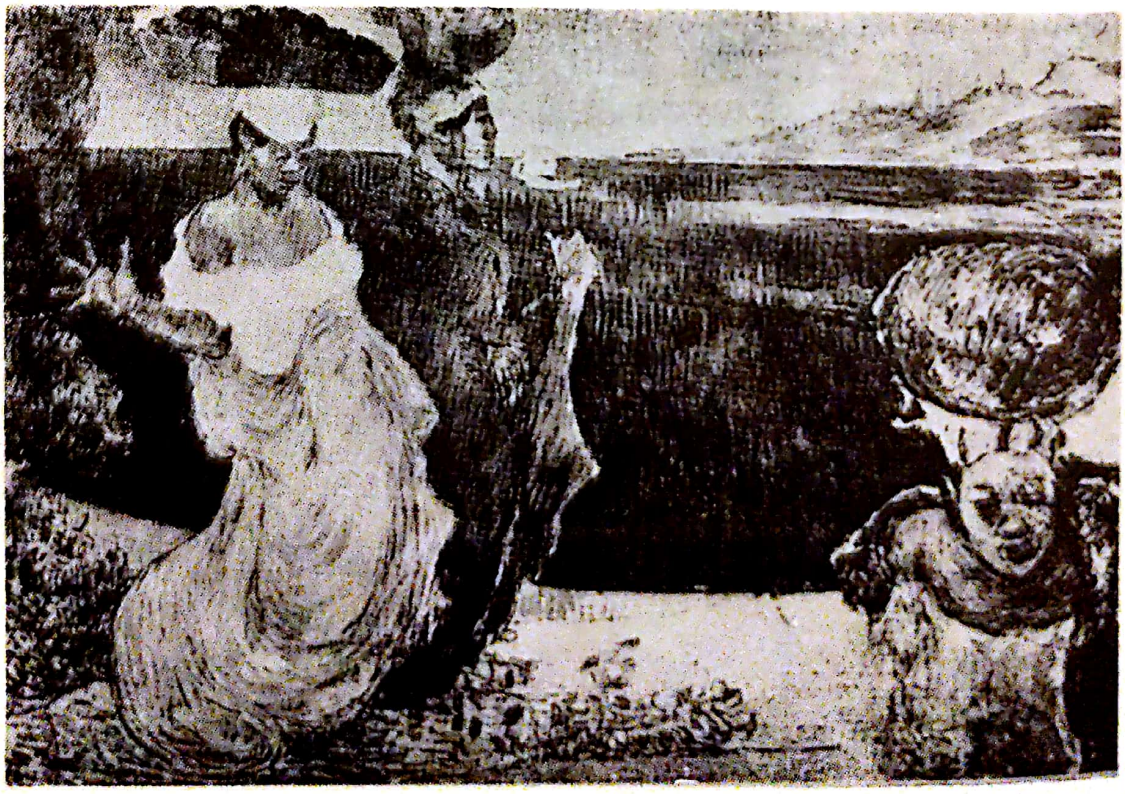
Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Natură statică cu portretul lui Charles Laval*, d. 1886, Colecția W. B. Ford, II, Grosse Pointe, Mich.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Țărmul mării în Martinica*, 1887, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.

Laval, *Martinica*, 1887.

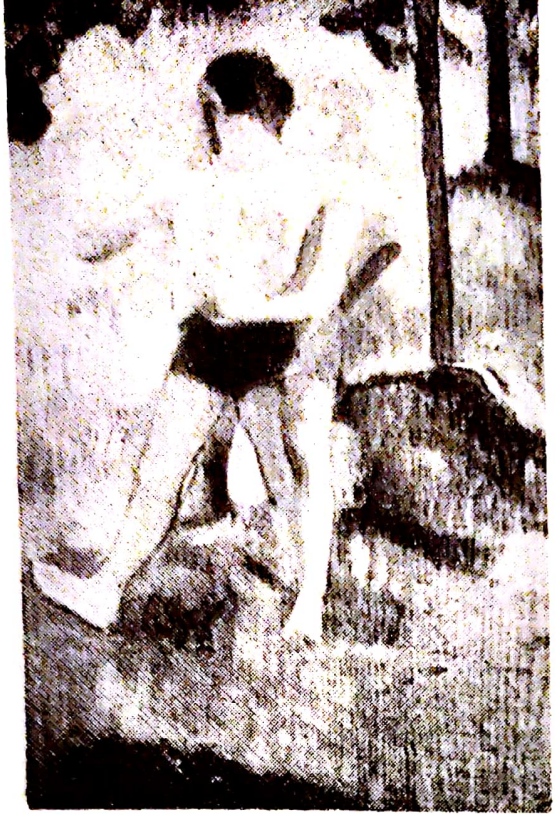


Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Greierii și furnicile, Amintire din Martinica*, c. 1889, National Gallery of Art, Washington, D. C.

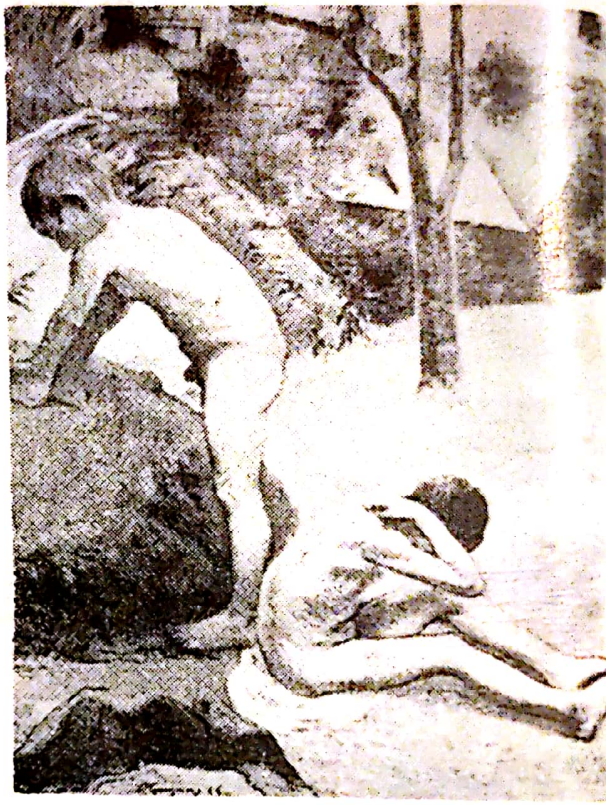
Gauguin, *Vedere din Pont-Aven*, 1888, Barber Institute of Fine Arts, Anglia.

Scanned with OKEN Scanner

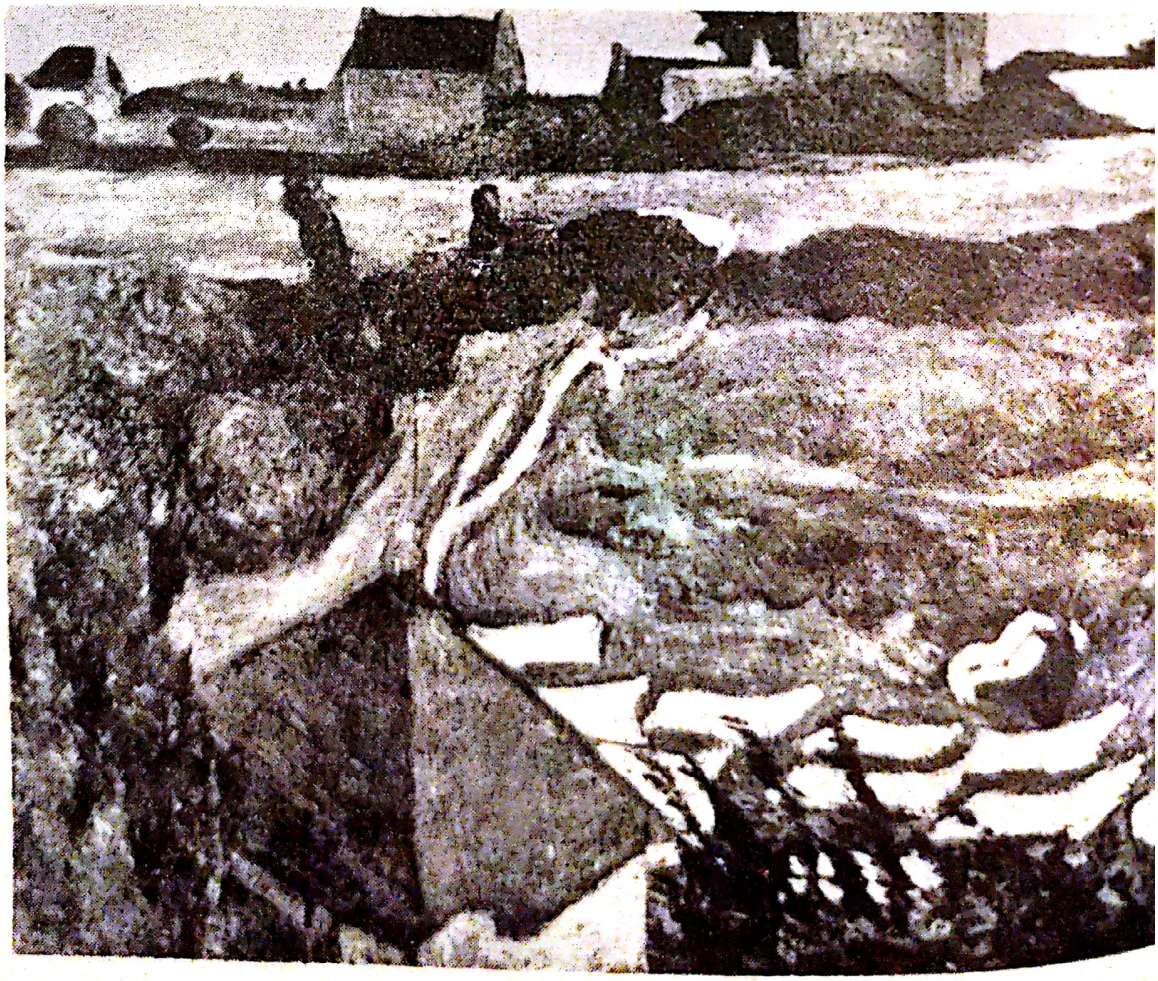


Gauguin, *Tineri luîndu-se la trîntă*, Pont-Aven, 1888.

Gauguin, *Băieți scăldîndu-se*, Pont-Aven, d. 1888, Ohana Gallery, Londra

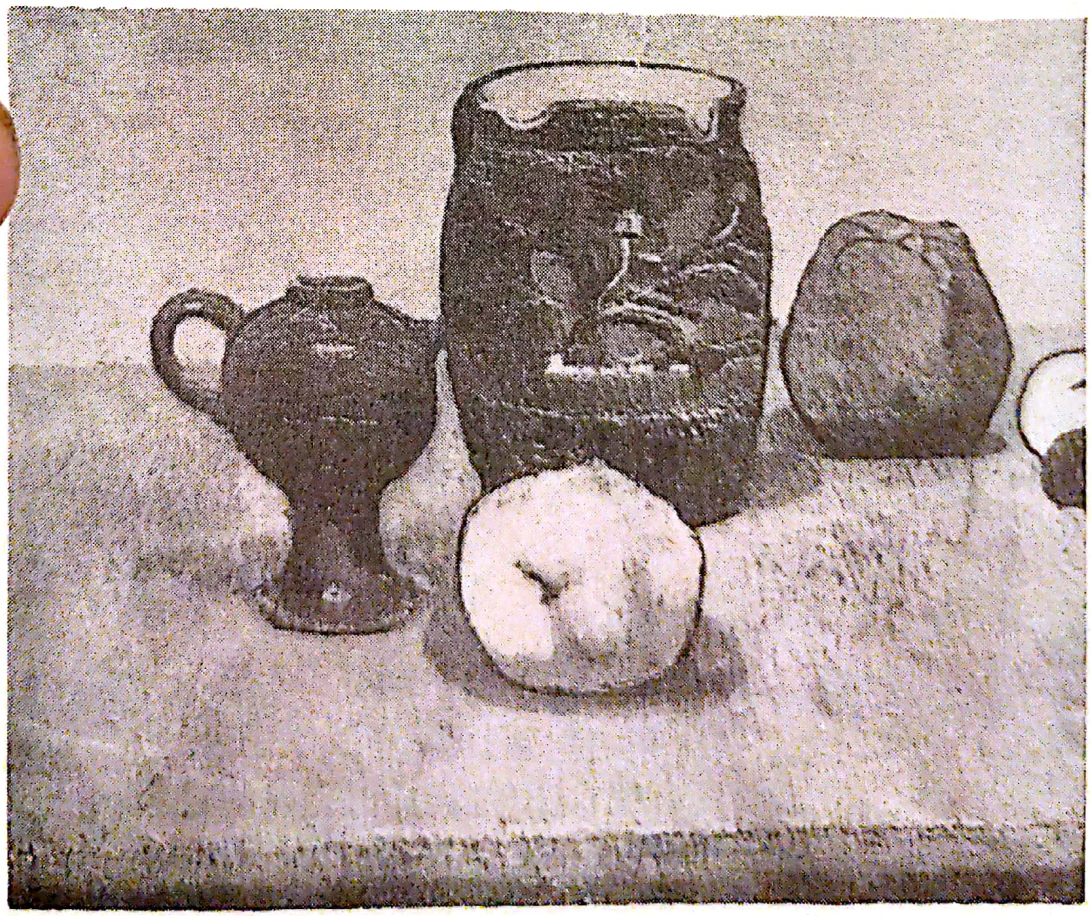


Bernard, *Peisaj din Saint-Briac*, 1888, Colecție particulară, Versailles.



Bernard, *Portretul bunicii artistului*, c. 1887, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Bernard, *Natură statică*, 1887, Musée National d'Art Moderne, Paris.



Scanned with OKEN Scanner

Anquetin, *Băutorul*, d. 1892.

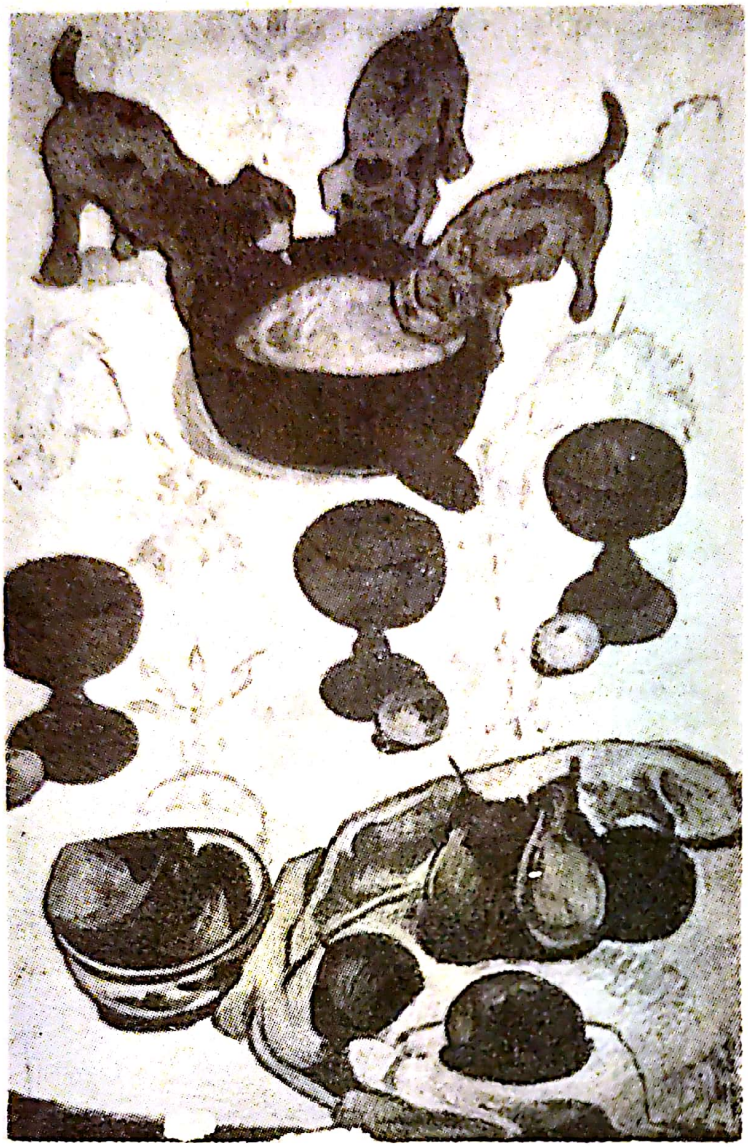
Bernard, *Casa părinților artistului de la Asnières*, d. 1887, Colecția E. B. Miller, Chicago.

Scanned with OKEN Scanner

Bernard, *Vitraliu*, Pont-Aven, c. 1890 (?), Colecția H. Bardot, Beaumont-sur-Oise, Franța.

Bernard, Panouri decorate la Pont-Aven în 1888, Colecția M.-A. Bernard-Fort, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

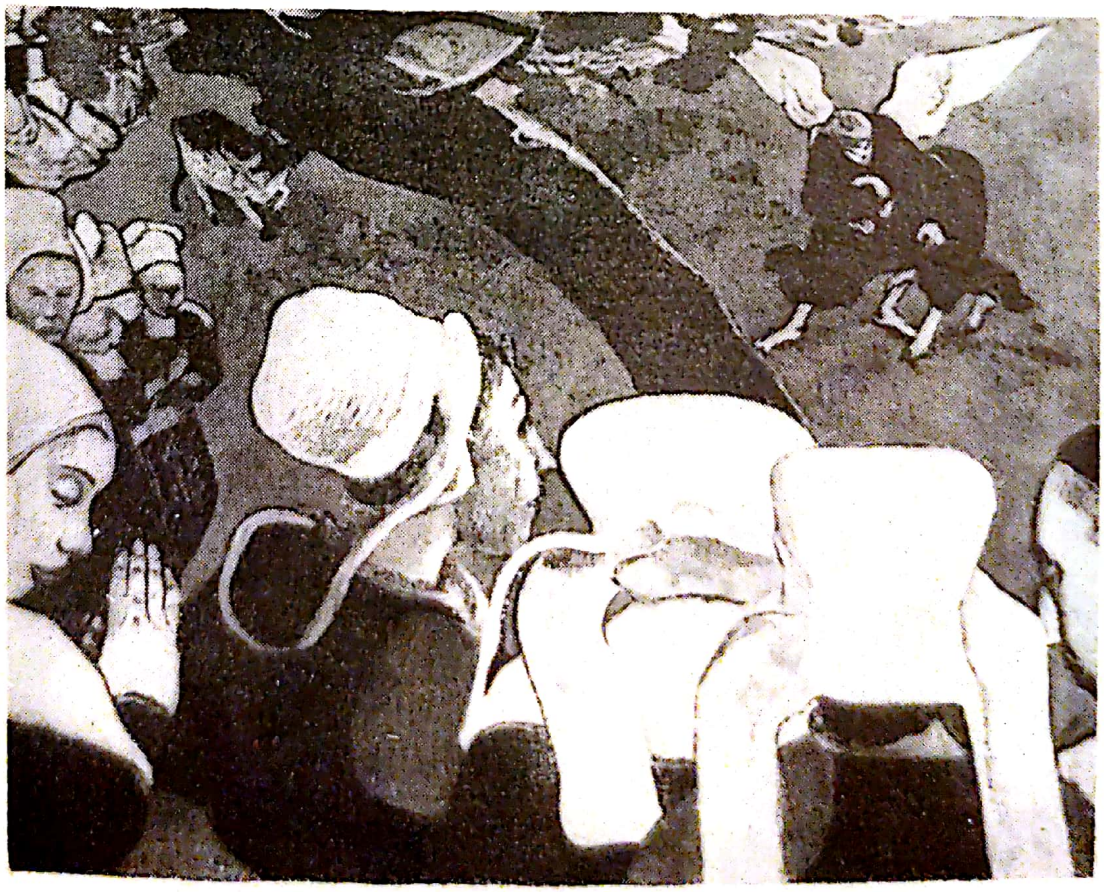


Gauguin, *Natură statică cu cățeluși*, d. 1888, Museum of Modern Art, New York.

Gauguin, *Fată cu gîscă*, Bretagne, d. 1888, New Orleans.

Scanned with OKEN Scanner

Bernard, *Portretul lui Emile Schuffenecker*, Pont-Aven, 1888, Hirch et Adler Galleries, New York.

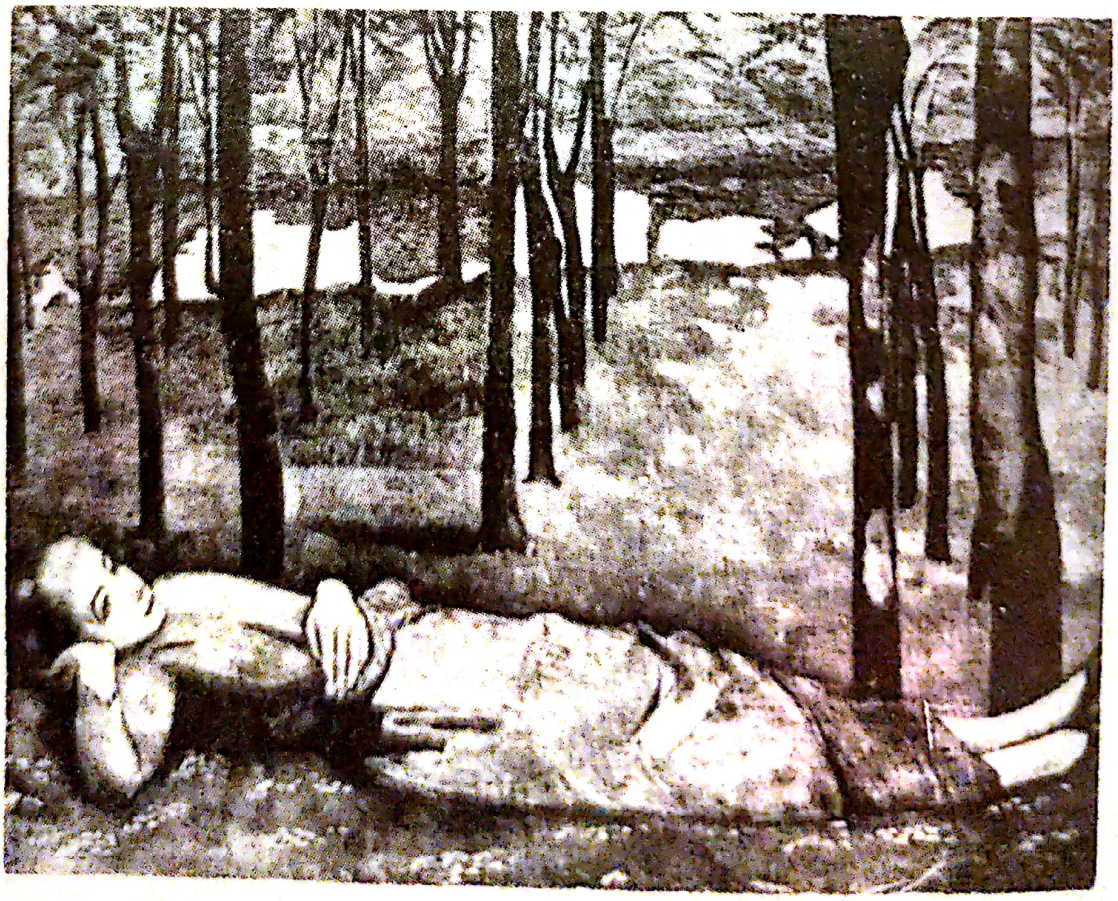


Gauguin, *Viziune după slujbă — Iacob luptîndu-se cu îngerul*, Pont-Aven, 1888, National Gallery of Scotland, Edinburgh.

Scanned with OKEN Scanner

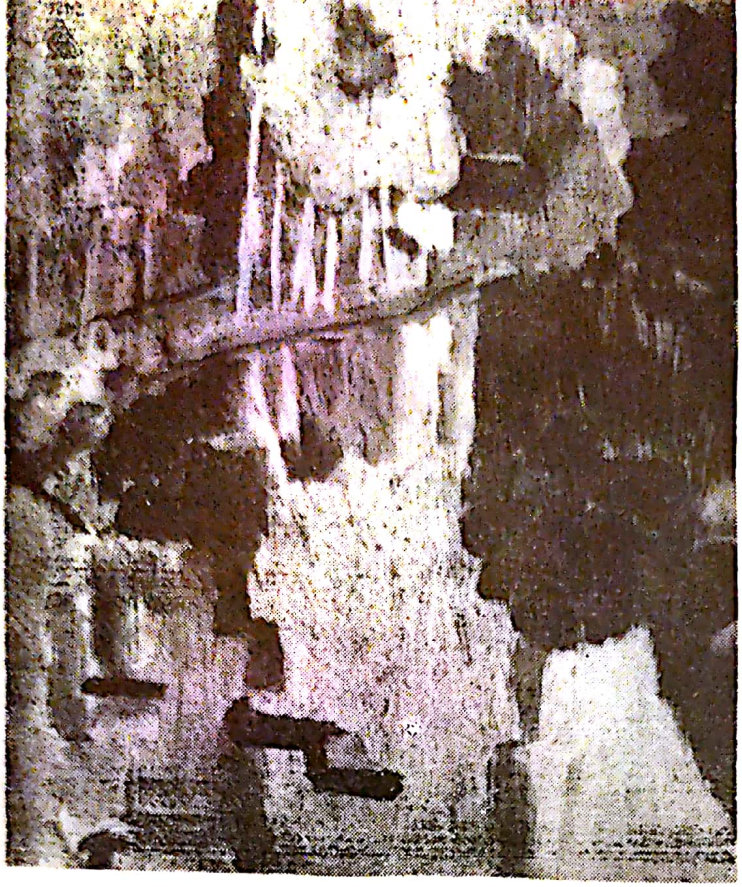
Bernard, *Portretul Madeleinei Bernard*, Pont-Aven, 1888, Musée des Beaux-Arts, Grenoble, Franța.

Bernard, *Portretul surorii artistului*, Pont-Aven, d. 1888, Musée Toulouse-Lautrec, Albi, Franța.



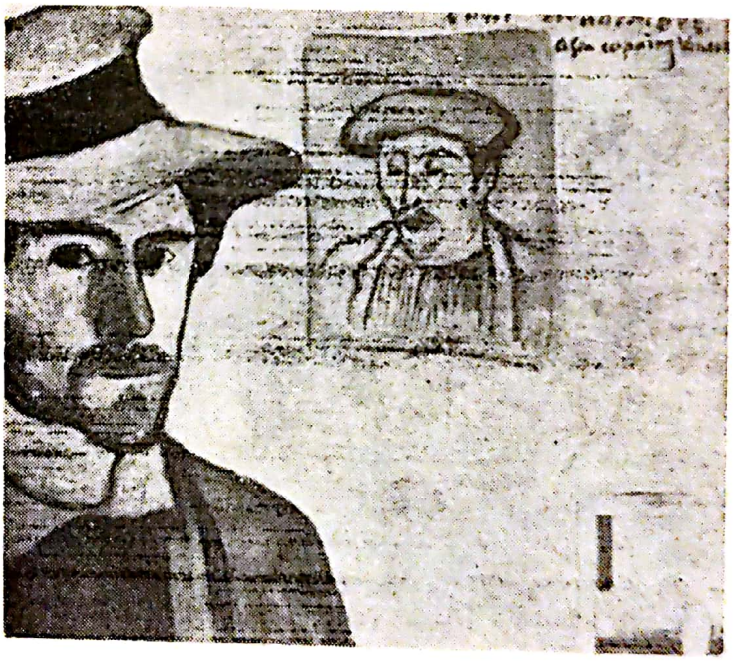
Bernard, *Madeleine în Bois d'Amour*, Pont-Aven, 1888, Colecția C. Altarriba, Paris.

Scanned with OKEN Scanner



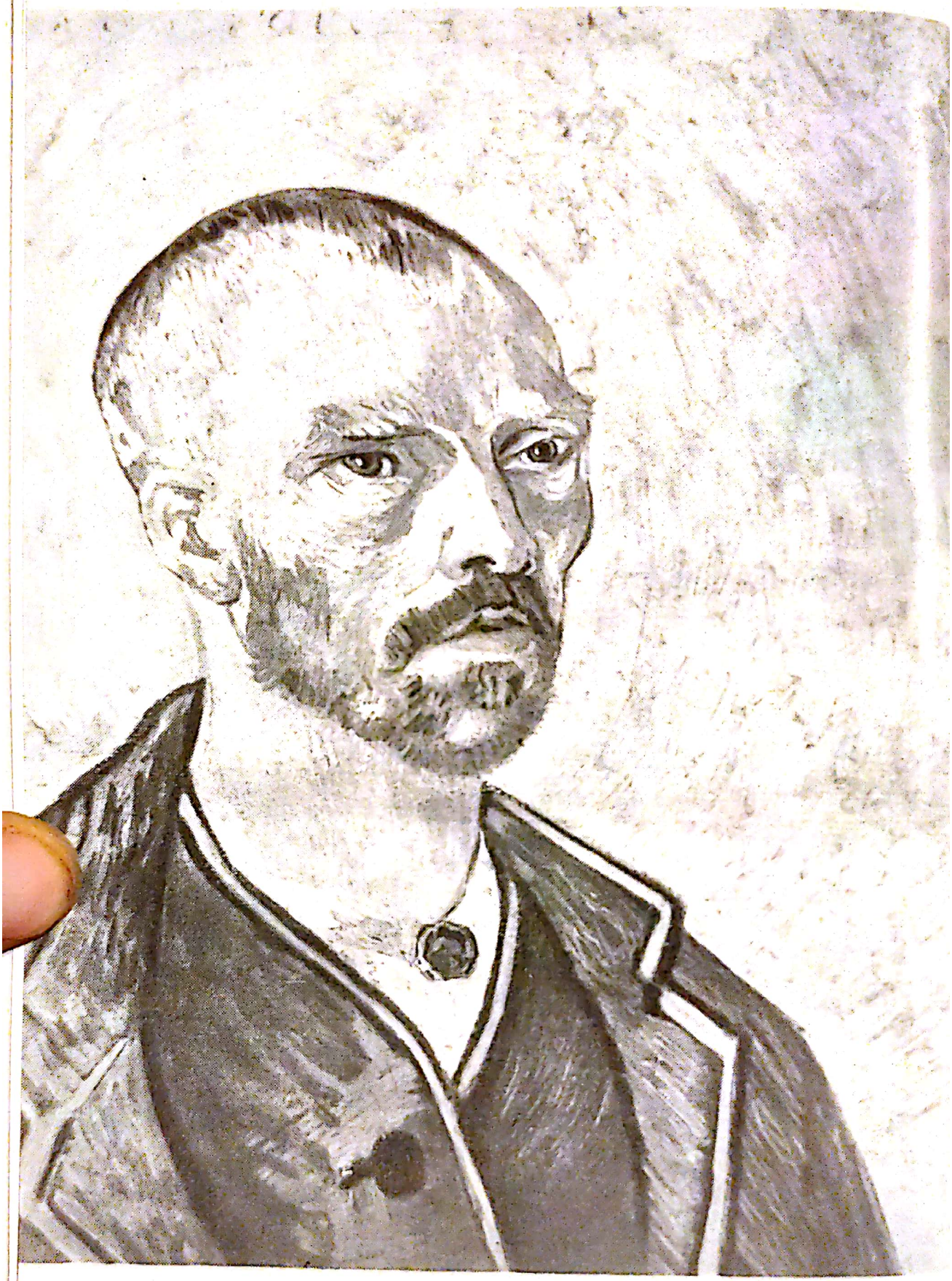
Sérusier, *Peisaj din Bois d'Amour la Pont-Aven*, — *Talismanul*, 1888, Colecţie particulară, Franţa.

Bernard, *Autoportret*, dedicat lui Vincent van Gogh, Pont-Aven, d. 1888, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.



Gauguin, *Autoportret*, „*Les Misérables*“, dedicat lui Vincent van Gogh, Pont-Aven, d. 1888, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner



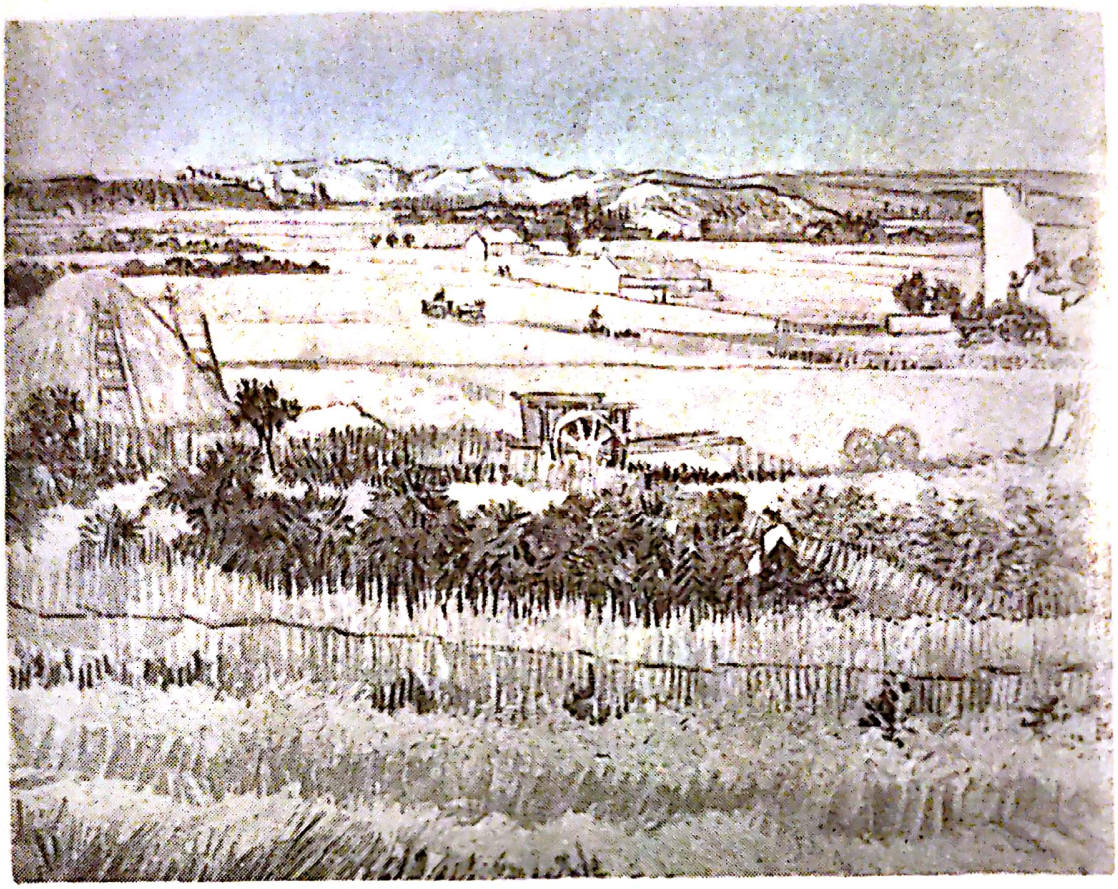
Van Gogh, *Autoportret*, dedicat lui Paul Gauguin, Arles, sept. 1888, Fogg Museum of Art, Harvard University, Cambridge, Mass.

Scanned with OKEN Scanner

Laval, *Autoportret*, dedicat lui Vincent van Gogh, Pont-Aven, d. 1888, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

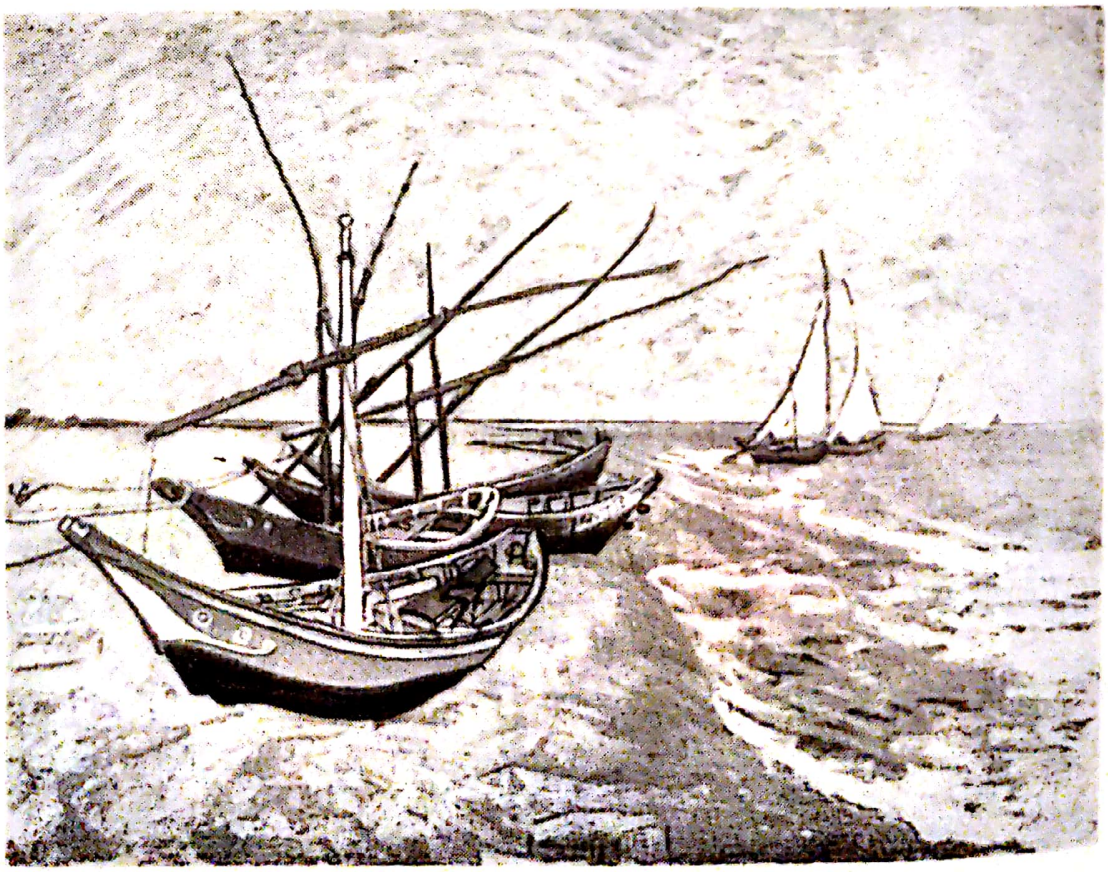
Van Gogh, *Primăvara*, Arles, aprilie 1888, Colecţia Ch. S. Payson, New York.

Scanned with OKEN Scanner

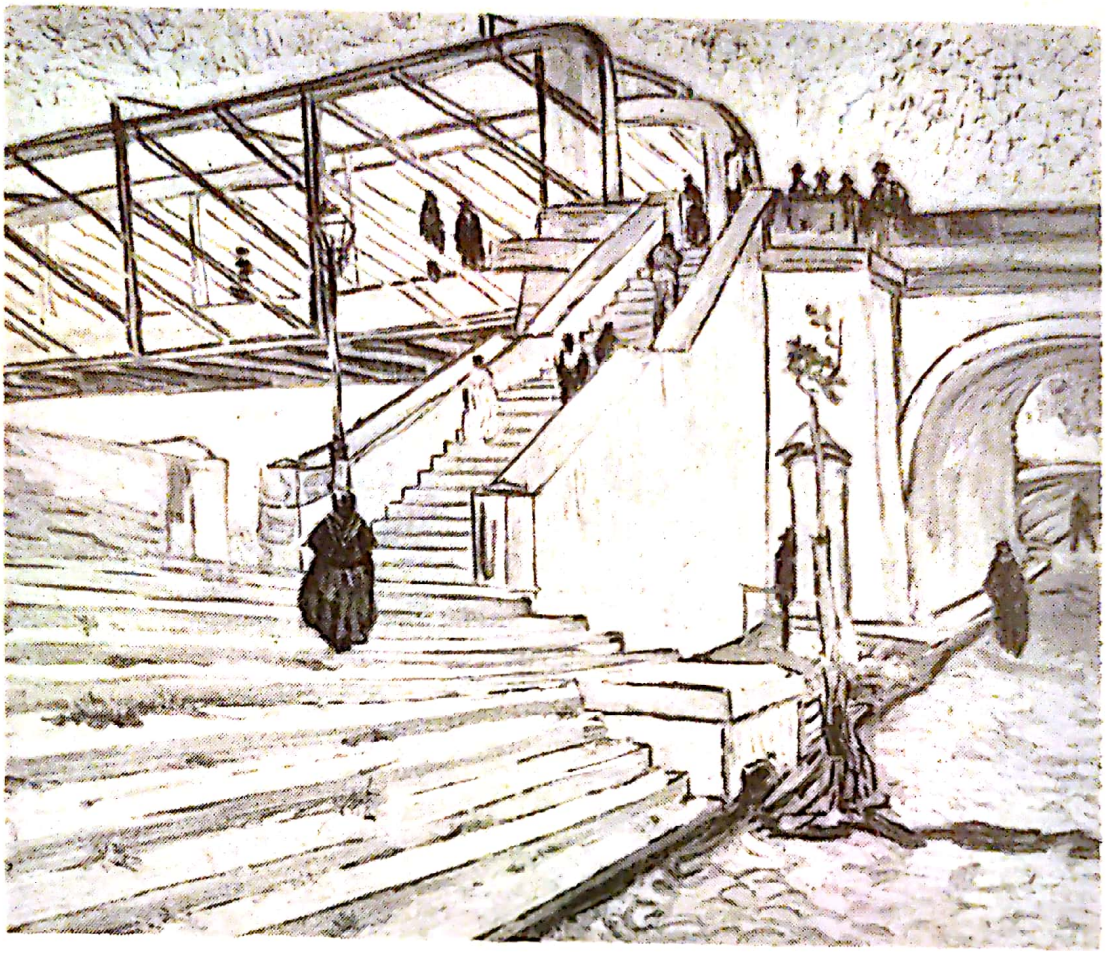


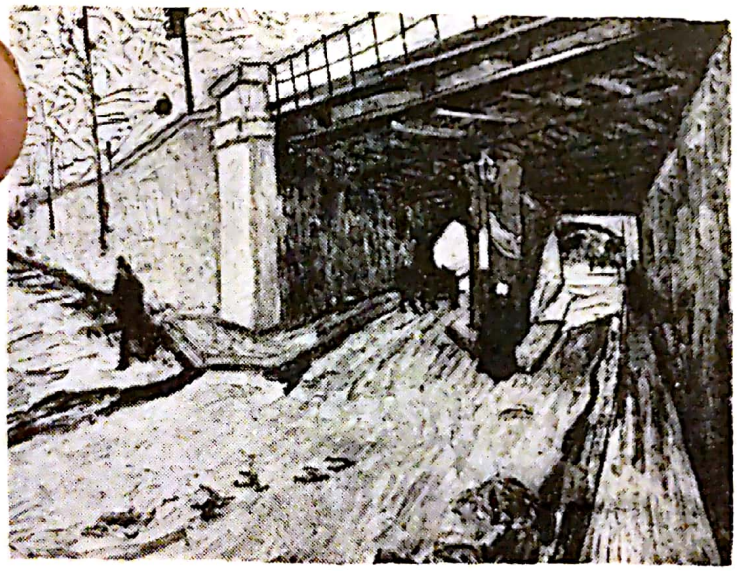
Van Gogh, *Recolta — cîmpul de la „La Crau“*, Arles, iunie 1888, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Van Gogh, *Bărci la Saintes-Maries*, iunie 1888, Colecția V. W. van Gogh, Laren.



Scanned with OKEN Scanner

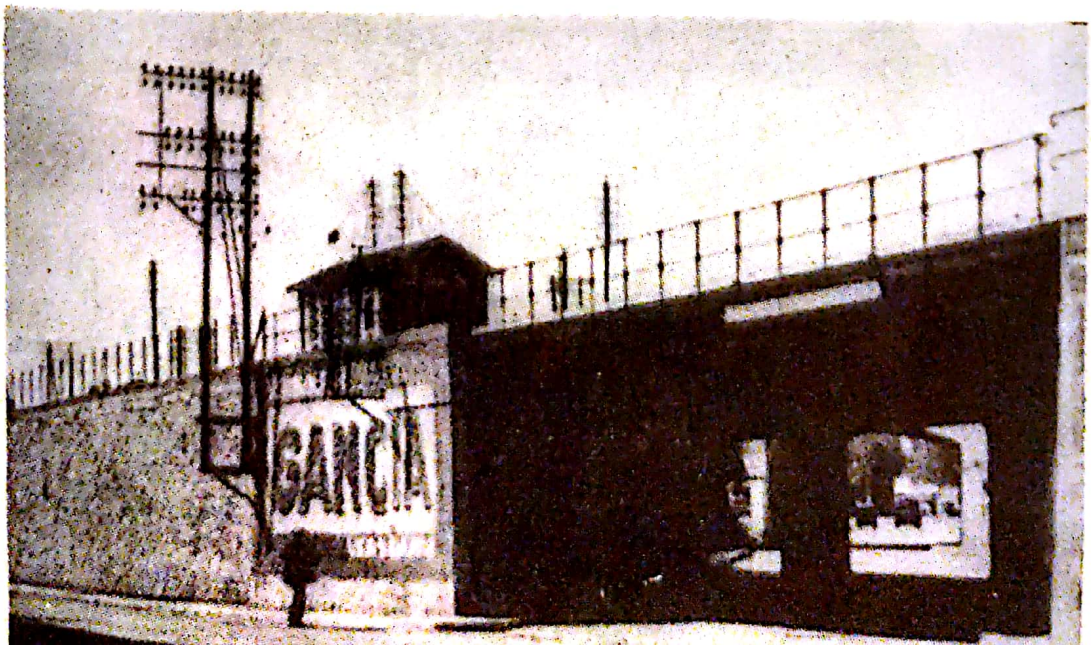




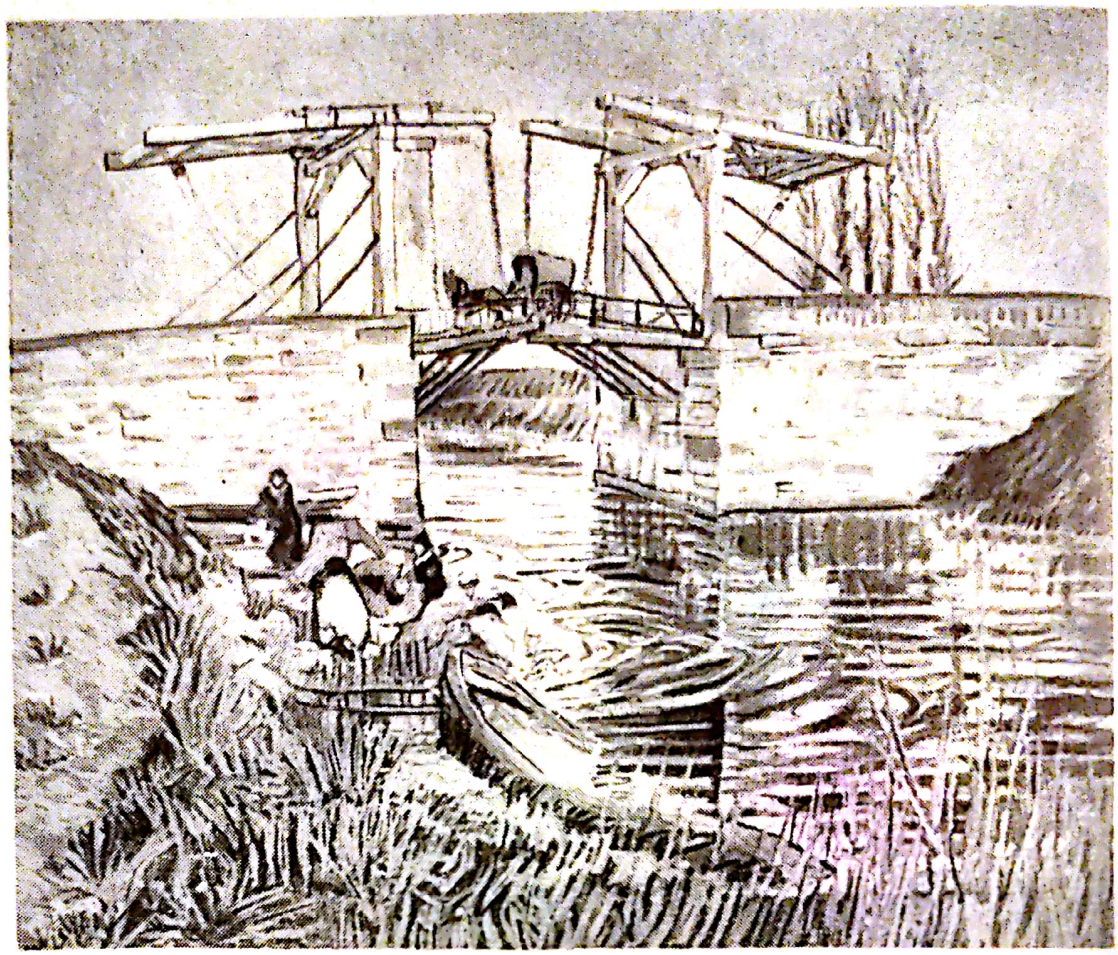
Van Gogh, *Podul de fier de la Trinquetaille*, Arles, oct. 1888, Colecţie particulară, New York.

Van Gogh, *Viaductul de cale ferată pe drumul spre Tarascon*, Arles, oct. 1888, Colecţia Erich-Maria Remarque, New York.

Fotografia aceluiaşi subiect.



Scanned with OKEN Scanner

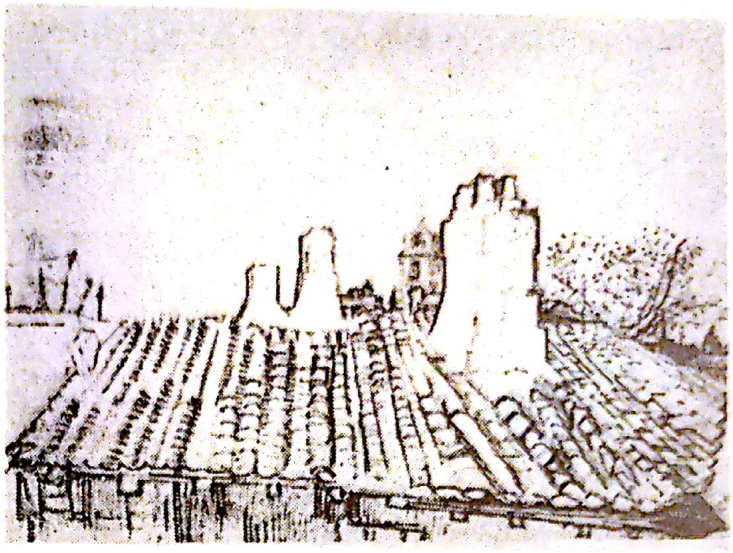


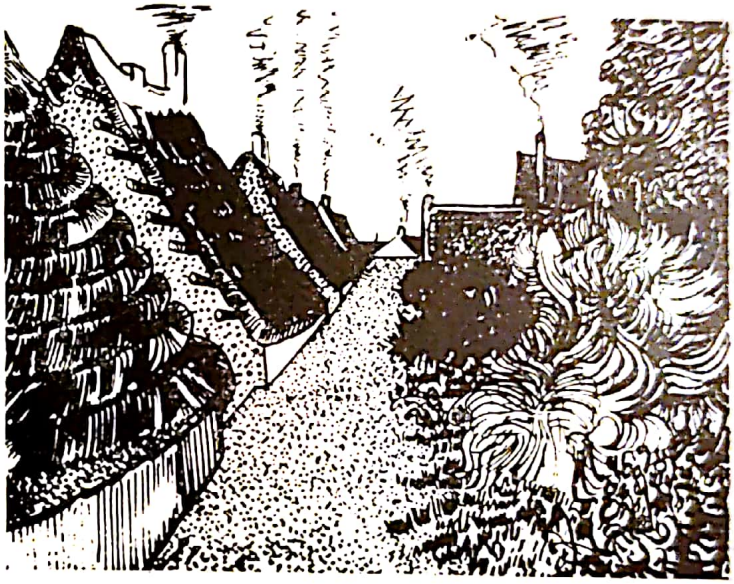
Van Gogh, *Pod basculant lîngă Arles*, aprilie 1888, Colecţie particulară, Paris.

Van Gogh, *Intrarea în grădina publică din Arles*, sept. 1888, Phillips Collection, Washington, D. C.

Scanned with OKEN Scanner

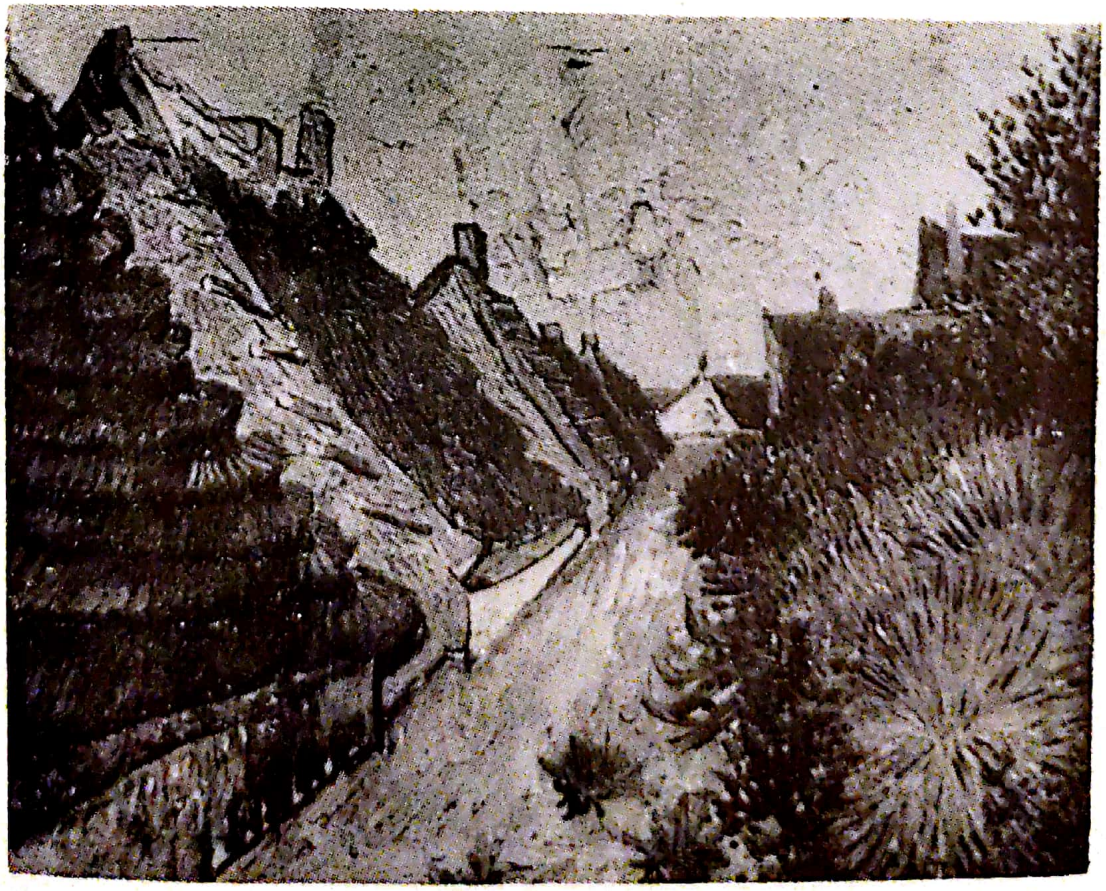
Van Gogh, *Acoperișuri de case din Arles*, martie-aprilie 1888, Colecția H. Berggmen, Paris.





Van Gogh, *Căsuțe la Saintes-Maries*, iunie 1888, Museum of Modern Art, New York.

Van Gogh, *Căsuțe la Saintes-Maries*, iunie 1888.



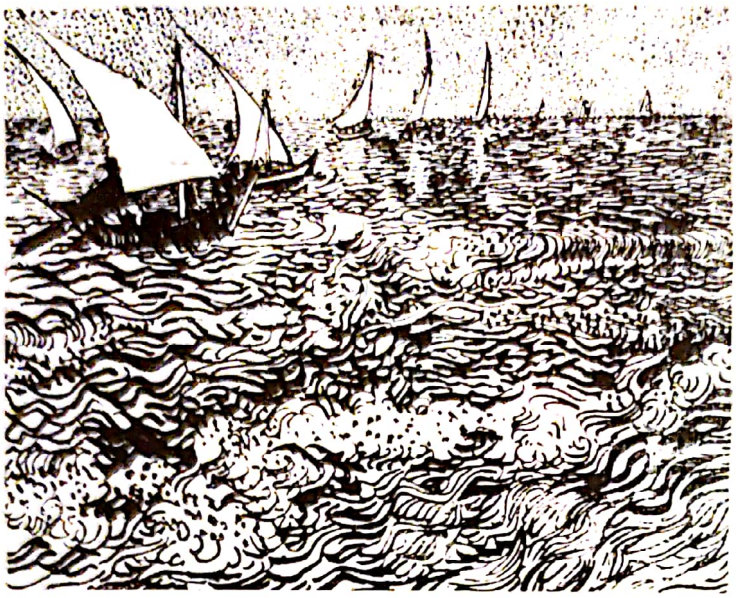
Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Vedere din Arles*, mai 1388.

Van Gogh, *Recolta — cîmpul la „La Crau“*, iunie 1888, Colecția R.S. Hirschland, New York.

Van Gogh, *La Mousmé*, Arles, iulie 1888, Luvru, Paris.

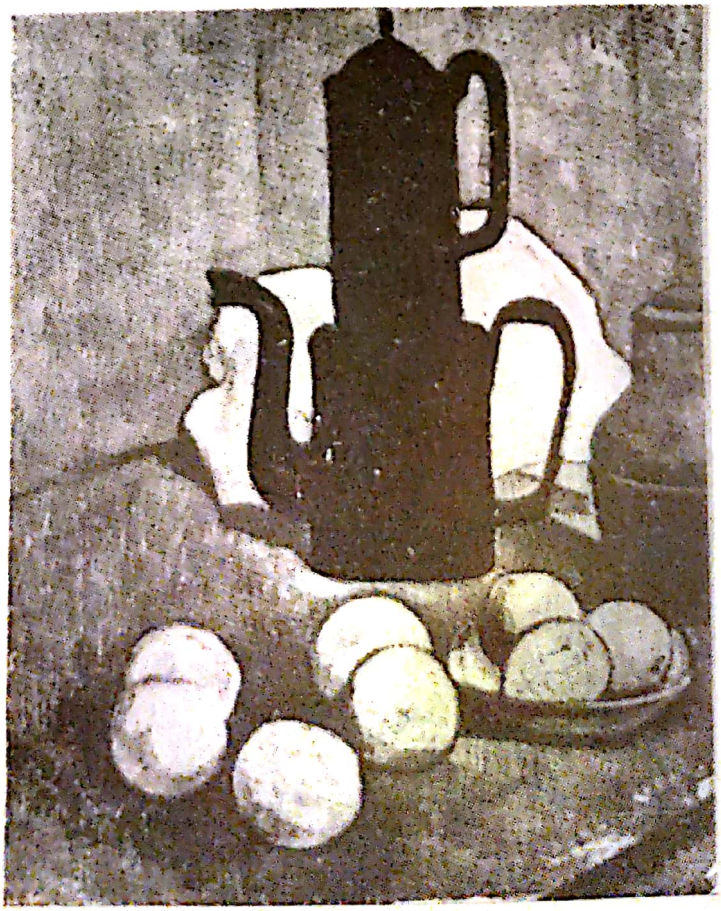
Scanned with OKEN Scanner



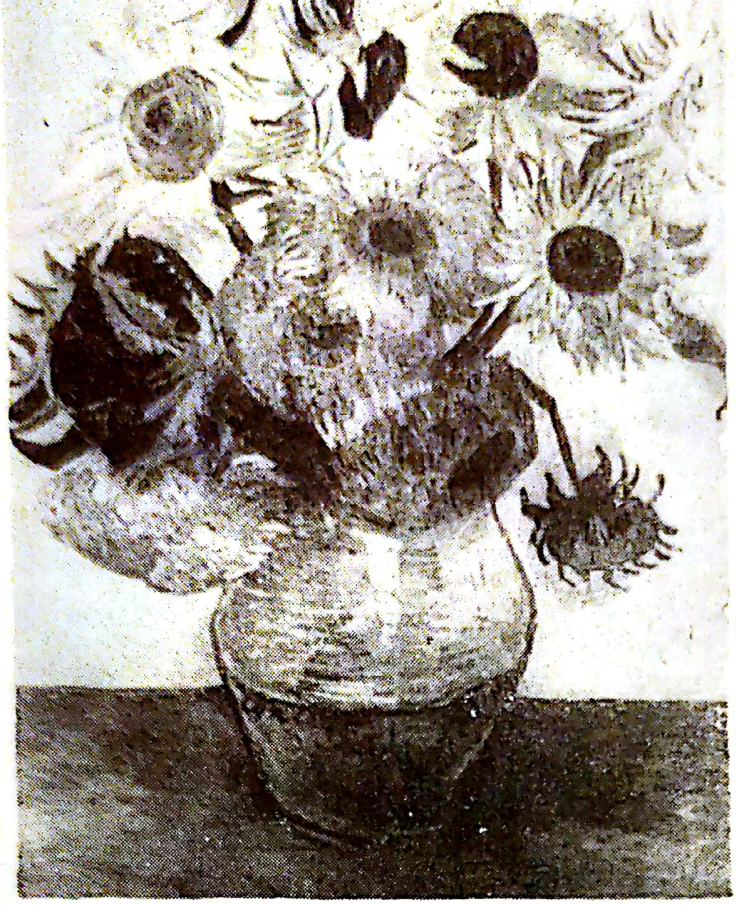
Van Gogh, *Bărci la Saintes-Maries*, iunie 1888, Colecția J. K. Thannhauser, New York.

Van Gogh, *Natură statică cu ceşti şi cafetieră*, Arles, mai 1888.

Bernard, *Natură statică cu cafetieră*, d. 1888, Colecția C. Altarriba, Paris.

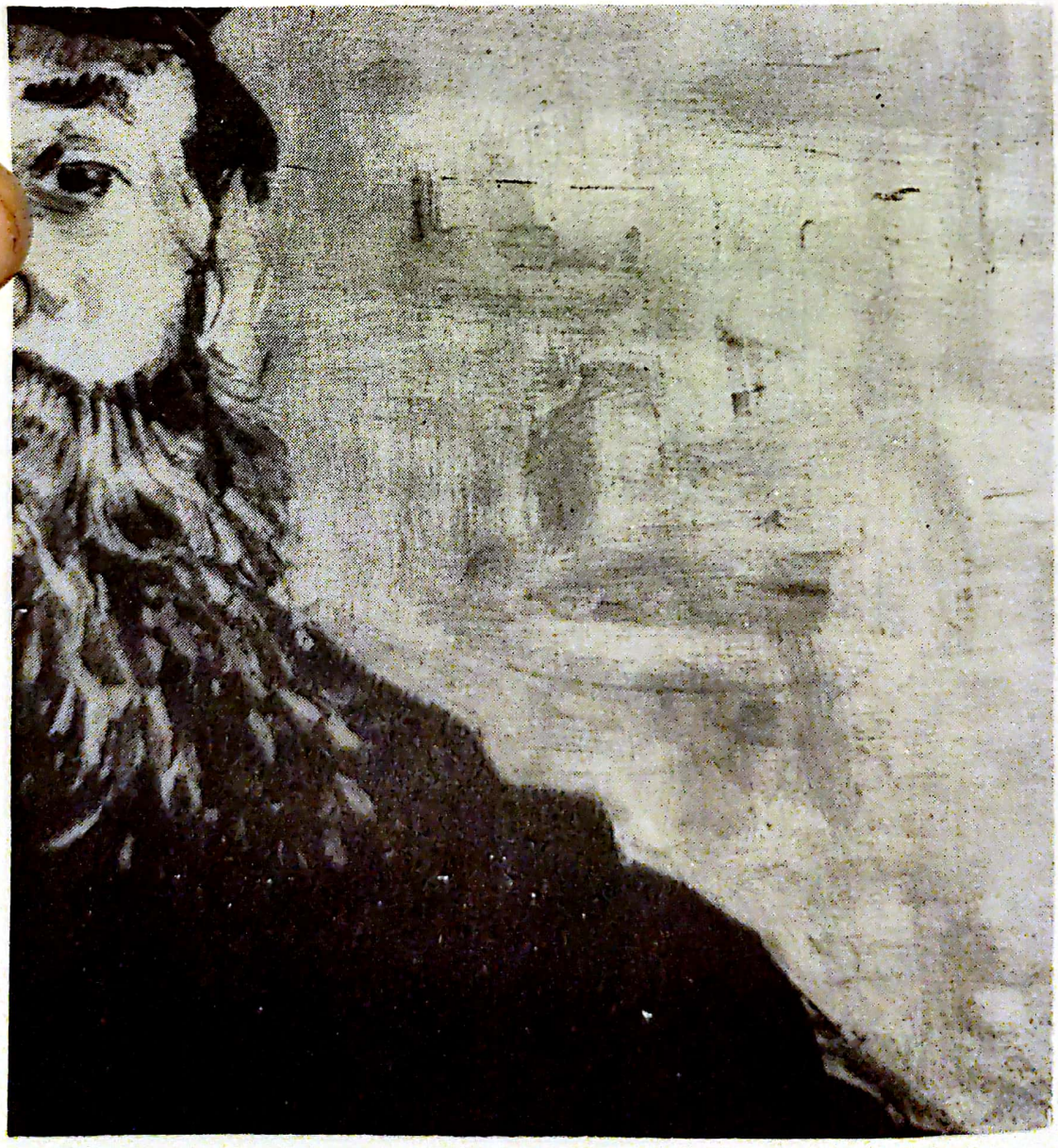


Scanned with OKEN Scanner



Van Gogh, *Floarea soarelui*, Arles, aug. 1888. Colecție particulară, Philadelphia.

Van Gogh, *Portretul poștașului Roulin*, detaliu.



Scanned with OKEN Scanner

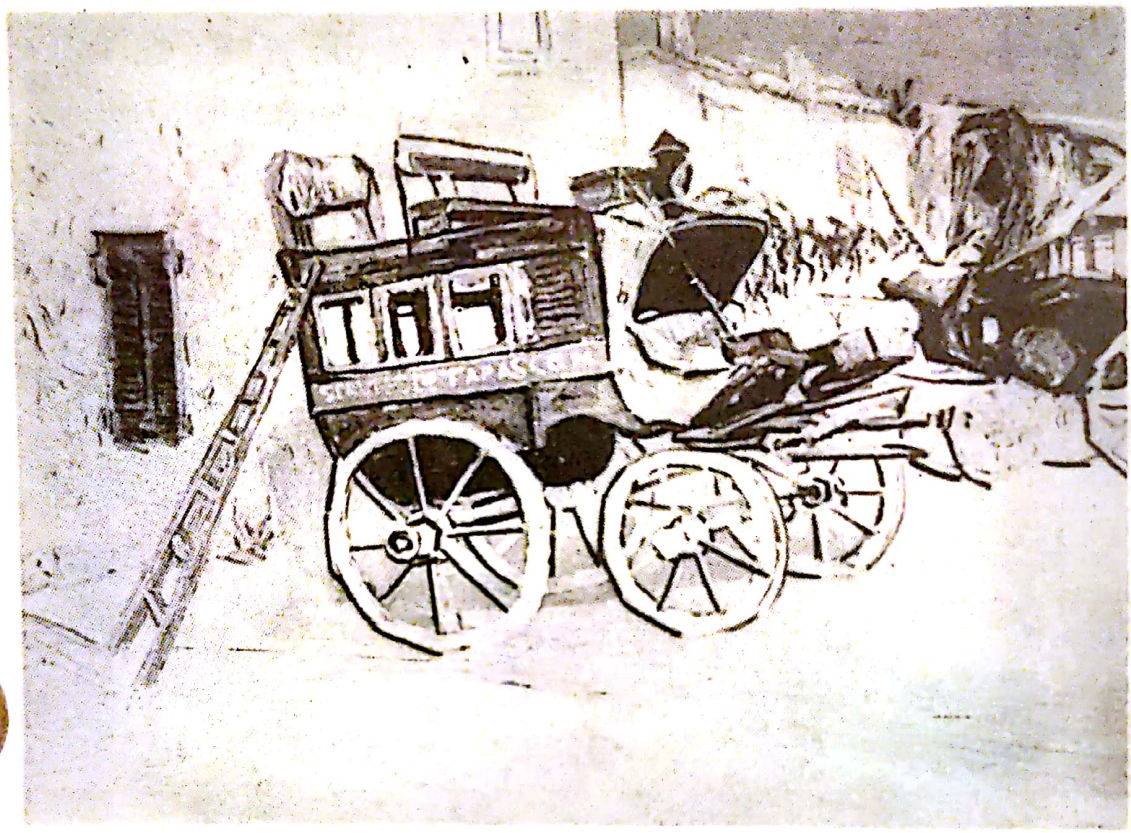
Van Gogh, *Portretul poştaşului Roulin*, Arles, aug. 1888, Museum of Fine Arts, Boston.

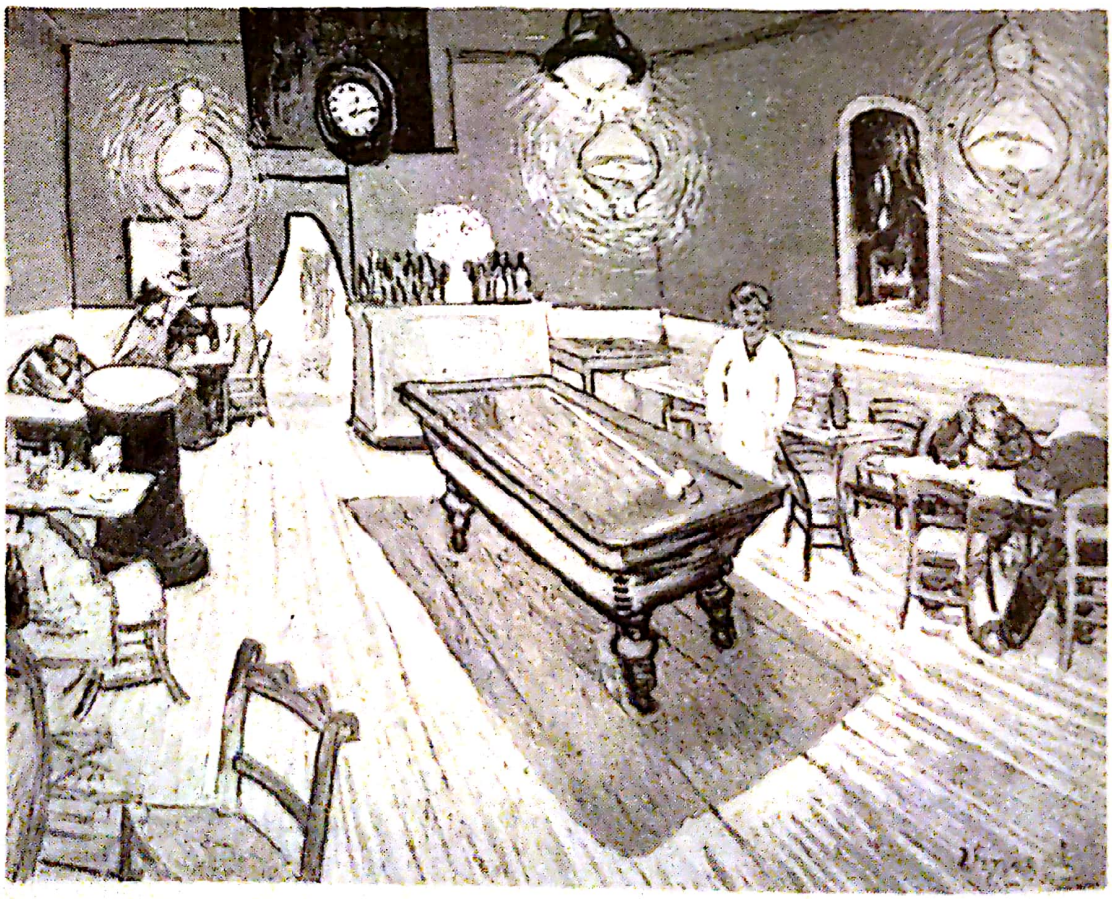
Van Gogh, *Portretul unui gornist zuav*, Arles, aug. 1888, Colecţia A. D. Lasker, New York.

Scanned with OKEN Scanner

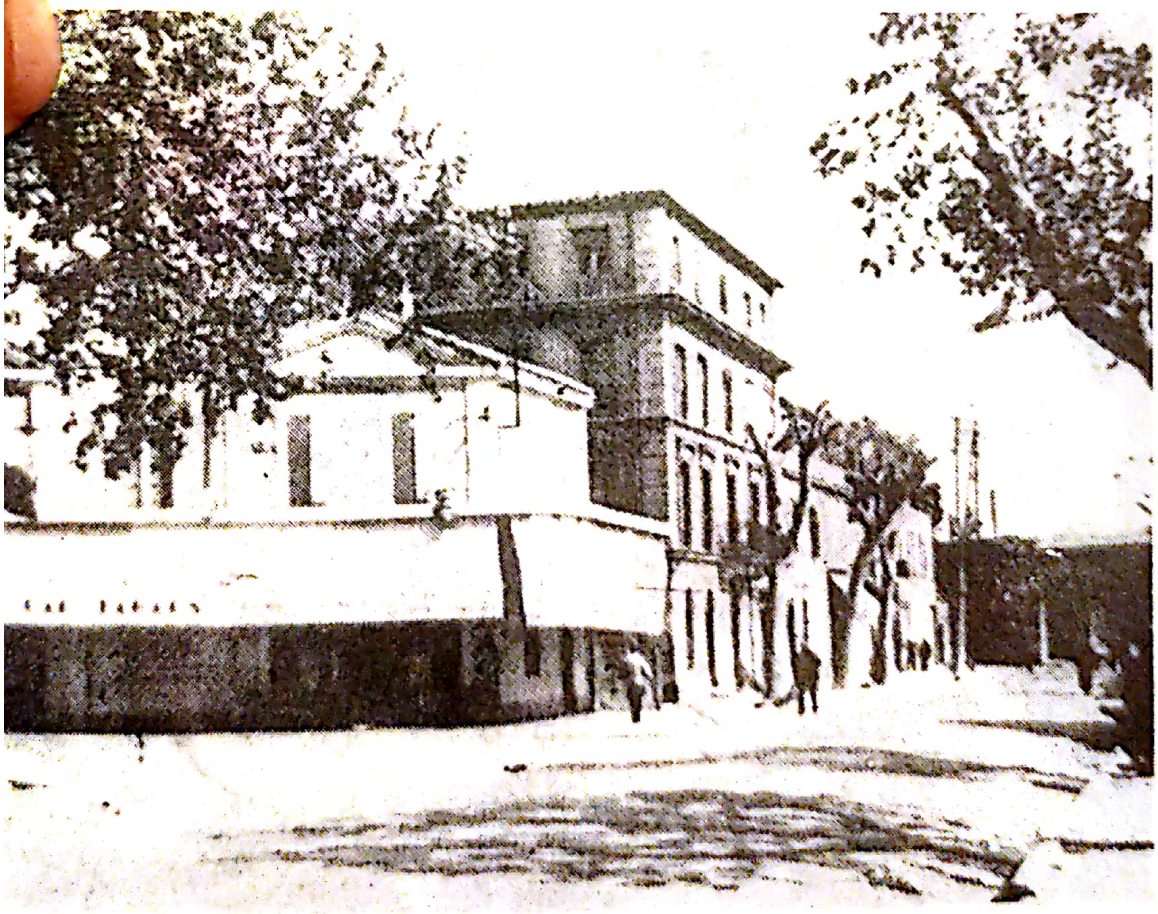
Van Gogh, *Diligenţa de Tarascon*, Arles, oct. 1888, Colecţia H. Pearlman, New York.

Van Gogh, *Cafeneaua de noapte*, Arles, sept. 1888, Yale University Art Gallery, New Haven, Conn.





Scanned with OKEN Scanner



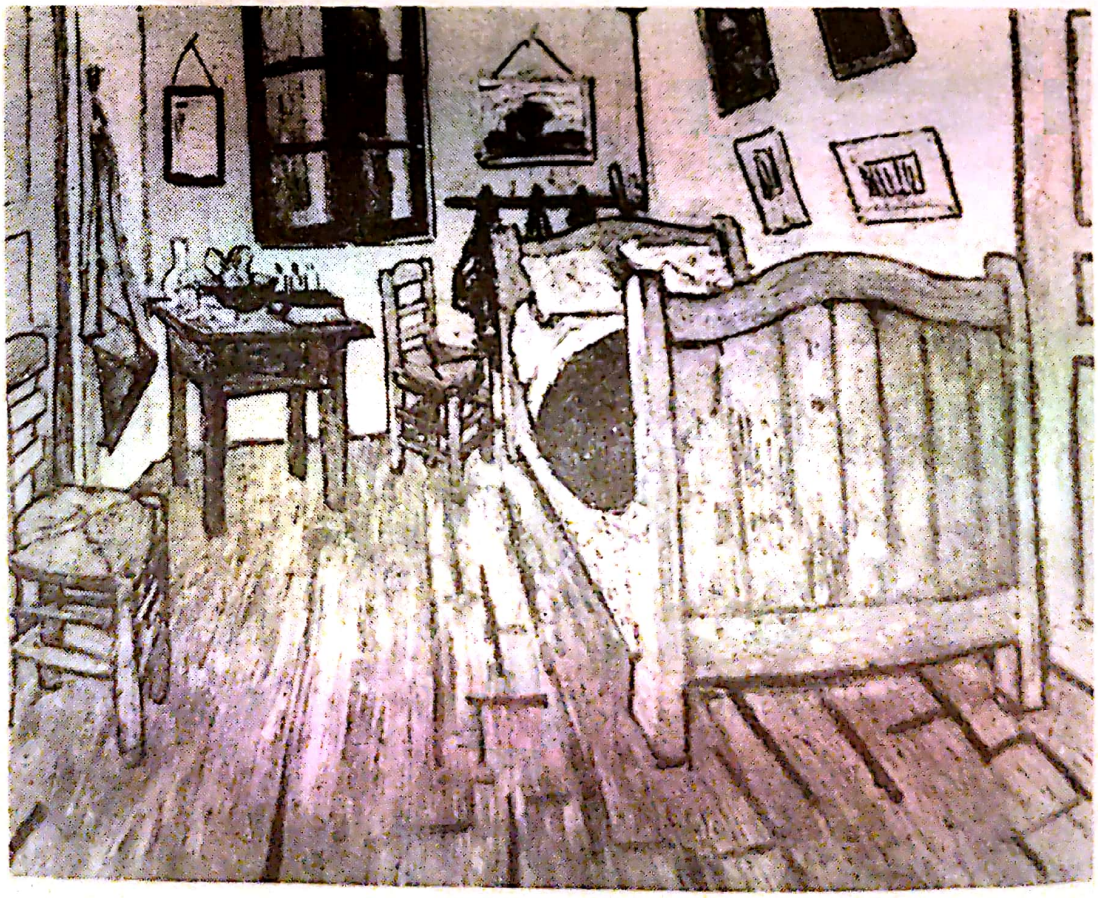
Van Gogh, *Casa galbenă* (casa artistului, din Arles), sept. 1888, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Fotografia aceluiaşi subiect făcută înainte de distrugerea ei totală în timpul celui de-al II-lea război mondial.

Scanned with OKEN Scanner

Fotografia lui Theo van Gogh, c. 1889.

Van Gogh, *Portretul locotenentului zuav Milliet*, Arles, sept. 1888, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Van Gogh, *Dormitorul artistului de la Arles*, oct. 1888, Colecția V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

„Natura aici e atît de *extraordinar* de frumoasă! Oriunde şi peste tot bolta cerului e minunat de albastră, iar soarele împrăştie o lumină palid sulfuroasă; totul e atît de senin şi de frumos ca în combinaţiile de albastru celest şi galben din tablourile lui Vermeer. Eu nu le pot picta la fel de frumoase, dar mă las absorbit de ele atît de mult încît mă las în voia inspiraţiei fără a mai ţine seama de reguli"[44].

Cu atîta febrilitate încerca van Gogh să fixeze în pînză după pînză aspectele îmbietoare ale peisajului provensal încît s-a simţit obligat să însoţească primul lot de tablouri trimis fratelui său de o notiţă justificativă: „Trebuie să te previn că toţi vor spune că lucrez prea repede. Să nu-i crezi deloc. Nu emoţia şi sinceritatea sentimentului naturii sînt cele care ne conduc paşii? Iar dacă aceste emoţii sînt uneori atît de puternice încît lucrezi fără să-ţi dai seama de ceea ce faci şi tuşele vin cu frecvenţa şi coerenţa cuvintelor în vorbire sau într-o scrisoare, atunci trebuie să-ţi aminteşti că n-a fost totdeauna la fel şi că în viitor vor fi din nou zile negre, fără inspiraţie. Aşa că trebuie bătut fierul cît e cald . . ."[45].

Cînd Theo a dat glas temerii sale că Vincent s-ar putea înflăcăra peste măsură exagerîndu-şi eforturile, pictorul i-a răspuns: „Să nu crezi că îmi întreţin în mod artificial o stare de febră, dar înţelege-mă că sînt în mijlocul unui calcul complicat ce are drept rezultat o succesiune de pînze executate foarte rapid, însă calculate cu mult înainte"[46].

Atît cît se poate judeca din scrisori, van Gogh, cu toată exaltarea sa, nu pare să fi lucrat chiar sub presiunea unei prime impresii copleşitoare. Făcea plimbări lungi prin împrejurimile pitoreşti ale orăşelului şi, ori de cîte ori vedea vreun subiect ispititor sau care oferea elemente interesante imaginaţiei sale, revenea să-l picteze. Astfel că, de fiecare dată cînd pornea cu pînza şi cutia de culori, el ştia precis unde merge şi avea cel puţin cîteva ore la dispoziţie să-şi „calculeze dinainte"

Scanned with OKEN Scanner

următorul tablou. Dificultatea specifică a noului subiect își găsea deja o soluție în mintea lui, trăsăturile esențiale căpătau prioritate asupra celor evidente, culorile se aranjau de așa natură încît să-i permită accentuarea stării de spirit adecvate: veselie, exuberanță sau tristețe adîncă, armonie sau conflict violent. În momentul cînd van Gogh își punea șevaletul la fața locului fixîndu-l să nu i-l doboare mistralul, mîna sa începea să nu asculte decît de doi stăpîni: ochiul, care se plimba cercetător pe deasupra peisajului, observînd cel mai mic detaliu, cea mai mică nuanță și mintea, care avea gata pregătită imaginea sintetică a spectacolului desfășurat de natură în fața sa. Chiar vederile cele mai banale se impregnau de dinamismul trăirilor sale intense de îndată ce le descoperea acea calitate inefabilă care îi punea în libertate fluxul emoțiilor. Problema pentru el nu era, în aceste condiții, de a rămîne fidel în chip fotografic subiectului, ci de a găsi o expresie care să transmită bogăția sentimentelor sale în limitele unei redări exacte. „Cînd lucrul reprezentat — îl întreba el pe Theo — este, din punct de vedere al caracterului, în concordanță perfectă cu maniera lui de reprezentare, nu înseamnă că am obținut ceea ce dă unei opere de artă calitatea ei?“[47].

Deși van Gogh admira modul cum puteau prietenii săi de la Pont-Aven să lucreze din memorie sau chiar să inventeze integral compoziții ca *Lupta lui Iacob cu îngerul*, el susținea că, personal, nu ar putea încă adopta aceste metode, așa după cum îi explica lui Emile Bernard într-o scrisoare: „Eu nu pot lucra fără model. Asta nu înseamnă că nu întorc pur și simplu spatele naturii atunci cînd transform o schiță într-un tablou mărind, simplificînd, însă mi-e foarte frică să mă îndepărtez de posibil și de adevărat cînd e vorba de formă. Mai încolo, peste încă vreo zece ani de studii, nu zic nu; dar fapt este că sînt atît de curios în privința posibilului și a realului existent încît am prea puțin dorința și curajul de a căuta idealul în măsura în care el ar putea rezulta

din studiile mele abstracte. Alţii probabil că au mai multă înţelegere pentru studiile abstracte decît mine şi aici te număr cu certitudine pe tine, ca şi pe Gauguin... şi pe mine însumi poate, la bătrîneţe. Dar, pînă atunci, mă hrănesc tot cu natura. Exagerez, uneori modific subiectul; dar, în sfîrşit, nu inventez chiar totul în tabloul meu, din contra, îmi găsesc subiectul gata făcut, doar să-l desprind din natură"[48].

În cadrul şi în afara oraşului Arles, natura îi oferea lui van Gogh nenumărate subiecte din care să aleagă elementele cele mai interesante pentru pictura lui, subiectele care să-l ajute permanent să-şi întreţină lupta interioară pasionată pentru echilibrul între viziune şi experienţa vizuală. Privelişti minunate i se deschideau la tot pasul: rîul Ron, lat şi leneş, cu cheiurile sale şi podul de fier, promenada umbroasă şi mormintele romane de pe Alyscamps*, ruinele romantice de la Montmajour**, unde a revenit de cincizeci de ori, maiestuoasa cîmpie La Crau***, cîmpurile cu canale şi sălcii şi chiar cu unele poduri mobile construite de olandezi, umilele colibe pescăreşti din Saintes-Maries-de-la-Mer, unde se găsea o bisericuţă fortificată şi o plajă solitară cu bărci pitoreşti. Mai era apoi casa lui galbenă din apropierea gării, pe care o mobilase aşteptînd vizita lui Gauguin, cafeneaua unde se ducea frecvent, grădina publică, spre care se simţea atras în mod special şi căreia îi plăcea să-i spună „Grădina poetului", sau diligenţele vechi care mergeau zilnic la Tarascon, patria atît de îndrăgitului *Tartarin* al lui Daudet. Pe van Gogh nu l-au ispitit niciodată celebrele ruine antice de la Arles, încîntătoarele biserici sau acele locuri de interes pentru care veneau turiştii; prefera să picteze lucruri

---

* Drum la Arles, străjuit de morminte galo-romane (n.tr.)

** Prelungire a oraşului Arles, unde se găsesc ruinele unei abaţii întemeiate în sec. X. Biserica este construită în stil roman; mănăstirea datează din sec. XII, donjonul din sec. XIV, iar celelalte clădiri din sec. XVIII (n. tr.).

*** Cîmpie pe Ronul inferior, în estul regiunii Camargue (n.tr.).

Scanned with OKEN Scanner

care îi erau apropiate lui sau subiecte simple; frumusețea acestora scăpa majorității vizitatorilor, însă pictorul găsea în ele o poezie și o viață ascunse, cu ecou numai în capacitatea sa creatoare.

După o primă serie de tablouri ce încă mărturiseau o manieră impresionistă în abordare — printre ele mai multe înfățișînd migdali înfloriți — van Gogh a încercat să-și modifice treptat schema coloristică, să simplifice formele. Desigur, era conștient de evoluția sa căci, deși picta sub impulsul emoțiilor, el nu omitea niciodată să-și analizeze lucrările cînd erau gata. Transformarea radicală survenită în arta sa la Arles a început cu transformarea atitudinii sale în raport cu natura: ceea ce „voia" acum de la natură nu mai coincidea cu ce voise la Paris, unde Pissarro și Signac, Guillaumin și Monet îl învățaseră să vadă cu ochiul unui impresionist. Dar la Arles, rămas singur cu meșteșugul lui și susținut ocazional doar de schimbul de idei cu Pont-Aven, el suferea un proces pe care i-l relata fratelui său în următorii termeni: „Descopăr că ce am învățat la Paris mă părăsește... Și nu m-ar mira ca, foarte curînd, impresioniștii să găsească greșeli în maniera mea de a picta, care a fost fecundată mai degrabă de ideile lui Delacroix decît de ale lor. Căci, în loc să încerc să reproduc exact ceea ce am în fața ochilor, eu mă servesc de culoare în mod mai arbitrar ca să mă pot exprima cu mai multă vigoare"[49].

Printre primele tablouri în care se observă noua sa manieră de abordare a subiectelor, se află o serie de vederi ale unui pod mobil de la marginea orașului Arles, realizat în stilul sugestiv al stampelor japoneze, cu diagonale pronunțate, cu planuri plate, cu conture clare și contraste puternice. Din martie pînă în mai, pictorul a revenit cu insistență la acest motiv; își făcuse un obicei din a încerca același subiect în mai multe versiuni, deoarece considera că „pentru a surprinde adevăratul caracter al lucrurilor de aici, trebuie să le privești și să le pictezi îndelung"[50].

Scanned with OKEN Scanner

Utilizarea tot mai frecventă de către el a planurilor plate, adeseori scoase în evidenţă de conture viguroase, clar demarcate, a fost însoţită şi de experimente în domeniul texturii, care tindeau să întrerupă monotonia suprafeţelor uniforme prin tuşe vioaie, aplicate foarte vizibil. Pictînd cu o pensulă din care efectiv picura culoarea şi aplicînd straturi groase de pigment, el alegea, de exemplu pentru fundal, tuşe ce păreau întreţesute ca un grilaj, ca o împletitură de coşuri, sau folosea pentru cer o reţea de puncte în vizibil contrast cu tuşele ample în care era executat peisajul de dedesubt. În alte cazuri, el reprezenta fiecare element prin linii ondulate care îi subliniau în mod deosebit forma. În funcţie de nevoile sale, aducea toate genurile de tuşe în acelaşi tablou, sporind contrastele şi creînd opoziţii ce se adăugau la acelea produse de culori. În alte cazuri, nu numai că utiliza haşuri, puncte sau linii azvîrlite cu putere din pensulă, ci storcea pigmentul direct din tub pe pînză. Toate aceste procedee se deosebeau fundamental de tehnica lui Gauguin, care se baza tocmai pe efecte decurgînd din netezimea şi uniformitatea planurilor plate.

De multe ori van Gogh pare că *desenează* direct cu pensula, aplicînd fiecare tuşă în aşa fel încît să formeze o linie — dreaptă sau curbă — sau un punct, apoi construind întregul tablou dintr-o acumulare clară şi vizibilă de tuşe. „Am ajuns acum la stadiul — îi spunea van Gogh fratelui său în septembrie — cînd m-am hotărît să nu mai încep tablourile cu desene [pregătitoare] în cărbune. Nu serveşte la nimic; desenul trebuie atacat direct în culoare pentru a desena bine“[51].

Pe de altă parte, desenele sale în cerneală dovedesc o folosire a liniilor foarte asemănătoare cu aplicarea tuşelor în cazul tablourilor sale, iar aceasta se combină cu o insistenţă analogă asupra texturilor. Se pare că la Arles, încercînd să se apropie de tehnica japonezilor, Vincent van Gogh a utilizat pentru prima oară tocuri orientale din trestie la realizarea desenelor în cerneală. Uneori, le combina cu tocul obişnuit, care

Scanned with OKEN Scanner

trasa linii mai subțiri, sau chiar cu creionul, dar în general prefera să deseneze cu mai multe tocuri din trestie de grosimi diferite. Cu acestea obținea o varietate uimitoare de texturi și efecte, o acumulare miraculoasă de pete mici, virgule, puncte, haşuri, aşa cum nimeni încă nu încercase vreodată să realizeze. Liniile sale largi, negre, au un caracter definitiv, dar degajă în acelaşi timp o spontaneitate vibrantă. Desenate rapid şi fără ezitare, ele pornesc în toate direcțiile, răsfirîndu-se pe suprafața albă a hîrtiei, densificîndu-se într-un punct şi rărindu-se în altul, imitînd în ondularea lor firele de iarbă sau spicele de grîu, încolăcindu-se şi urcînd în spirală pentru a da formă coroanelor de chiparoşi, întinzîndu-se în valuri pentru a întruchipa acoperişuri de țiglă sau marea mişcătoare, căzînd în falduri viguroase, paralele, pe veşminte, în puncte cernute ca prin sită cînd schițează cerul, în mase încîlcite cînd reprezintă boschete sau copaci, adeseori împletite strîns şi întunecate în preajma unor suprafețe rămase imaculat de albe. Ele sînt ca semnele unei stenograme ciudate, iuți, puternice, subtile, mereu impecabil de precise şi descriptive, întotdeauna redînd imaginea unei vegetații luxuriante, a unor orizonturi îndepărtate, a unor forme dinamice. Iar bogăția şi varietatea texturilor, inventivitatea cu care acestea erau îmbinate sau opuse, conferea desenelor sale un caracter foarte particular, către care s-au simțit atraşi chiar şi cei ce nu-i apreciau în mod deosebit pictura.

Dar, în ciuda folosirii tocurilor din trestie japoneze, desenele lui van Gogh nu respiră deloc un aer oriental: nu sînt deloc elegante, fluide sau abil executate şi nu au nici calitățile decorative ale desenelor japoneze în pensulă. În schimb, ele exprimă o formidabilă vitalitate şi forță ce nu se bazează atît pe arabescul grațios cît pe măiestria cu care o multitudine de semne pulsante şi fluctuante sînt integrate în imagini de o simplitate aproape brutală şi totuşi pline de o sugestivitate poetică[52].

Scanned with OKEN Scanner

Mai evident decît în desene apare interesul lui van Gogh pentru arta orientală în unele tablouri, printre care o natură moartă pictată în luna mai. Ea prezintă aceleaşi conture marcate ca şi natura moartă cu căţei pictată de Gauguin la Pont-Aven, căreia însă îi lipseşte unitatea compoziţională a lui van Gogh, după cum şi în tabloul olandezului lipseşte acea umoare capricioasă prezentă la prietenul său. În schimb distingem o solemnitate calmă dar viguroasă în efortul său de a crea o armonie solidă, bazată numai pe două culori. „Am făcut o natură moartă — îi scria pictorul lui Bernard — cu o cafetieră din fier emailat albastru, o cană cu desene oranj şi albastru pe fond alb, un vas de majolică albastră cu flori şi frunze verzi, brune, roz. Toate acestea pe o faţă de masă albastră şi pe un fond galben; printre vase: două portocale şi trei lămîi. Este deci o variaţie de albastru înveselit cu nuanţe ce merg de la galben la oranj"[53]. Cam în aceeaşi perioadă, Bernard a pictat şi el o natură moartă cu o cafetieră emailată.

Fascinat de efectul pe care îl putea produce cu un număr redus de culori şi prin utilizarea marilor suprafeţe plate şi a conturelor accentuate, van Gogh a pictat portretul lui Roulin[54], un poştaş cu care se împrietenise, îmbrăcat într-o uniformă albastru aprins pe un fundal de un albastru palid. Un alt motiv de inspiraţie ce revine frecvent într-o serie de picturi ale sale este un mănunchi de flori ale soarelui într-un vas provensal galben, aşezat pe o masă galbenă şi pe un fundal galben deschis, format din tonuri de galben cu unele nuanţe verzui printre ele. Pictînd *Diligenţa de Tarascon* (Daudet dedicase un capitol întreg diligenţei într-unul din romanele sale cu Tartarin), cu roşul viu, albastrul, negrul şi verdele ei, a plasat-o pe un fundal de alb cald şi galben, dominat de un cer albastru. Iar cînd a pictat portretul gornistului zuav, a fost o sărbătoare a contrastelor puternice de roşu, albastru, verde şi alb în toate nuanţele lor.

Scanned with OKEN Scanner

Pe acest gornist van Gogh l-a cunoscut, fără îndoială, prin intermediul locotenentului de zuavi* Milliet care, împreună cu Roulin, a devenit unul din cei mai apropiaţi prieteni ai săi. Milliet se afla în permisie la Arles după campania din Tonkin şi este posibil ca pictorul să-l fi căutat pentru uniforma lui pitorească. Nu peste multă vreme, locotenentul Milliet a început să ia lecţii de desen de la van Gogh, dar, ulterior, el a declarat că sub nici o formă nu i-ar fi îngăduit acestuia să-l înveţe să picteze, deoarece cînd se ajungea la probleme de artă, cei doi prieteni reuşeau numai rareori să fie în consens. „Era un tip ciudat — avea să-şi amintească mai tîrziu Milliet. Îl cam bătuse în cap soarele, ca pe un beduin din deşert. Însă era un camarad încîntător cînd era hotărît ce vrea, ceea ce nu i se întîmpla în fiecare zi. Ne plimbam adeseori prin împrejurimile oraşului şi în natură făcînd schiţe amîndoi. Uneori îşi instala pînza şi începea să dea cu bidineaua. Asta nu era bine. Băiatul ăsta, care avea şi gust şi talent pentru desen, înnebunea de îndată ce se vedea cu o pensulă în mînă . . . sau plecam, sau refuzam să-mi spun părerea, sau ne certam. Picta cu mişcări prea largi. Nu acorda nici o atenţie detaliilor, nu desena . . . El înlocuia desenul prin culori“[55]. Evident, Milliet nu era de acord cu acest procedeu, iar dacă i-a pozat prietenului său pentru un portret, n-a făcut-o decît din amabilitate. Îi era destul de indiferent cît de asemănător îl picta sau nu van Gogh.

Cît despre pictor, pe acesta îl interesau în mod deosebit portretele şi întotdeauna regreta că nu cunoaşte destui oameni care ar accepta să-i pozeze. „Într-un tablou eu vreau să spun ceva tot atît de reconfortant ca şi muzica — îşi informa fratele. Mi-ar place să pictez bărbaţi şi femei cu acel ceva care este etern în ei, pe care îl simboliza cîndva nimbul şi pe care noi căutăm

---

* Zuavi (*zwâwa*, lb. arabă) — membri ai unui trib din regiunea algeriană Kabylia, dintre care s-au recrutat cei dintîi soldaţi pentru un corp francez de infanterie, numit *Les Zouaves* şi înfiinţat în Algeria în anul 1831 (n.tr.).

să-l atingem prin însăşi luminozitatea şi vibraţia culorilor noastre"[56]. Dar tot el recunoştea că portretele proprii îi apăreau „dure şi oricum *urîte* şi compromise. Totuşi, fiindcă dificultăţile reale au fost abordate, ele ar putea deschide calea către viitor. Figurile pe care le fac mi se par aproape întotdeauna respingătoare, ca să nu mai spun cum li se vor fi părînd celorlalţi; şi cu toate acestea, tocmai studiul figurilor e cel mai stimulator"[57].

Cuvîntul „urît" era frecvent folosit de van Gogh referitor la pictura sa şi el a explicat că, de multe ori, nu se putea exprima fără exagerări, ceea ce avea drept rezultat o violenţă a culorii. Aşa s-a întîmplat în special cu tabloul său înfăţişînd o cafenea noaptea, cafeneaua unde el îşi lua mesele. „Trei nopţi la rînd — îi scria el fratelui său — am stat şi am pictat, iar de dormit am dormit ziua. De multe ori mă gîndesc că noaptea e mai vie şi mai bogat colorată decît ziua... Am încercat, în acest tablou, să exprim pasiunile teribile ale umanităţii cu ajutorul roşului şi verdelui. Sala pictată în roşu sîngeriu şi galben închis are o masă de biliard verde în mijloc, patru lămpi galbene ca lămîia, ce dau o lumină oranj şi verde. Peste tot contrastează şi se ciocnesc cele mai nepotrivite nuanţe de verde şi roşu, violetul şi albastrul din figurile micilor vagabonzi ce dorm în sala dezolantă şi goală. Roşul sîngeriu şi verdele-galben al mesei de biliard contrastează de pildă cu verdele Louis XV potolit al barului pe care se află un buchet roz de flori. Costumul alb al proprietarului, care veghează într-un colţ al acestui infern, devine galben ca lămîia sau verde palid luminos... Nu este o culoare local veritabilă din punctul de vedere al unui *trompe-l'oeil* realist; ea sugerează mai degrabă emoţiile unui temperament înflăcărat"[58]. Şi van Gogh insista: „În tabloul meu *Cafeneaua de noapte* am vrut să arăt că acesta e un loc unde te poţi ruina, poţi înnebuni sau comite o crimă"[59].

Aceeași simbolistică a culorilor este folosită de van Gogh și cînd vrea să exprime stări mai vesele, precum în tabloul reprezentînd casa galbenă, unde locuia, proiectată pe un cer de un albastru proaspăt. (Zuavul Milliet considera această pînză oribilă și declara că nu înțelege cum putea cineva să-și ia drept subiect pentru pictură o casă atît de tristă, de rigidă și lipsită de grație.) Într-un alt tablou, cel al dormitorului său din casa galbenă, van Gogh și-a ales din nou un subiect „neatrăgător". „Nu-i decît dormitorul meu — îi spunea el lui Theo — numai că aici culoarea face totul și, deoarece, prin simplificarea ei, dă obiectelor un stil mai înalt, ea trebuie să sugereze *odihna* sau somnul în general. Pe scurt, privind tabloul, creierul, sau mai degrabă imaginația, ar trebui să se odihnească... Liniile ample ale mobilei trebuie la rîndul lor să exprime odihna de netulburat... Umbrele și umbrele aruncate de obiecte sînt suprimate, iar totul este pictat în suprafețe mari și plate de culoare, ca în stampele japoneze. Va fi un contrast comparativ cu, să zicem, *Diligența de Tarascon* sau *Cafeneaua de noapte*"[60].

Cu o adevărată pasiune, van Gogh a pornit să exploreze posibilitățile de exprimare a diferitelor stări sufletești prin intermediul combinațiilor de culori. „Nutresc mereu speranța că voi descoperi ceva aici — își informa el fratele. Să exprim iubirea a doi îndrăgostiți cuplînd două culori complementare, prin amestecul și opoziția acestora, prin vibrațiile misterioase ale unor tonuri apropiate. Să exprim gîndul de dincolo de frunte prin luminozitatea unui ton clar proiectat pe un fundal întunecat. Să exprim speranța printr-o stea anume, dorința arzătoare a unui suflet prin lumina soarelui la asfințit"[56].

Din comentariile lui van Gogh reiese cu claritate că fiece nou subiect abordat declanșa în el emoții de un gen aparte sau asociații de idei pe care încerca să le traducă prin intermediul compoziției, al simplificărilor și în special prin culoare. Astfel, fiecare tablou al său are și un conținut spiritual ce cristalizează un sentiment au-

Scanned with OKEN Scanner

tentic. Deşi picturile lui sînt de-sine-stătătoare şi nu necesită explicaţii, ele dau oarecum impresia că spun ceva în plus, mult mai grav, decît se vede la suprafaţa lor. Ele abundă în aluzii grele de sensuri, în reminiscenţe, meditaţii şi chiar prevestiri, sînt pline de o compasiune şi o gingăşie reţinute, de o fervoare evanghelică şi de un extaz păgîn. Fiecare din aceste elemente îşi sporeşte conţinutul aparent, literal, cu o valoare simbolică, ascunsă, ce îi conferă o nouă dimensiune[61].

Prin urmare tablourile pictate de van Gogh la Arles sînt ca un fel de jurnal, ca o înregistrare fidelă a diferitelor lui stări, inspiraţii, speranţe şi dorinţe. Dar, în afara lor, el a mai ţinut şi un alt fel de jurnal, format din corespondenţa aproape zilnică purtată cu fratele său, în care discuta despre pictura şi viaţa lui, despre cărţile citite şi oamenii întîlniţi şi, în general, despre orice subiect ce se ivea pe parcurs. Aceste scrisori îi făceau mai suportabilă singurătatea în care trăia, căci au existat şi zile, îndeosebi la început, cînd abia scotea o vorbă cu altcineva decît cu chelnerii la care îşi comanda masa ori vînzătorii la care îşi făcea cumpărăturile. Căci deşi era obişnuit cu traiul în singurătate, van Gogh simţea neîncetat nevoia de a-şi deschide sufletul şi astfel Theo a devenit din nou, ca în zilele cînd locuiseră împreună la Paris, confidentul ideal. În corespondenţa lor a reapărut acum o anumită delicateţe şi o dragoste profundă, care nu se putuseră exprima cînd locuiau împreună din cauza timidităţii lor înnăscute. Scrisorile lui Vincent, scrise într-o limbă concisă, directă, în ciuda unei sintaxe cîteodată confuze (deoarece acum folosea mai mult franceza decît olandeza) dezvăluiau o viaţă grea şi totuşi plină de poezie, în care se amestecau în mod straniu sobrietatea şi tensiunea trăirilor şi care trecea pe rînd prin resemnare, disperare, credinţă şi consolare. Ele seamănă izbitor, şi ca stil, cu povestea patetică a luptei unui alt artist, pe care Knut Hamsun o descria cam în aceeaşi vreme în primul său roman, intitulat *Foamea*. Dar, spre deosebire de Hamsun, care lupta

Scanned with OKEN Scanner

cu disperare de unul singur împotriva sărăciei şi descurajării, Vincent îl avea pe fratele său, căruia i se putea adresa oricînd la nevoie. Chiar dacă uneori îşi administra prost bugetul şi comanda rame, de exemplu, în loc să păstreze banii pentru mîncare, drept care, mai multe zile la rînd, se hrănea doar cu pîine şi cafea, van Gogh ştia că de la Paris îi va sosi întotdeauna salvarea; scrisorile lui Theo conţineau aproape fără excepţie cîte un cec pentru plata unor datorii neprevăzute şi presante[62]. Cu toate că Vincent revenea frecvent în scrisori la problemele financiare, el o făcea cu un dezinteres total pentru partea practică şi realizabilă a lucrurilor, construindu-şi un edificiu de gînduri generoase şi vise plăcute bazate pe credit. Este adevărat însă că Gauguin, care putea ajunge la cele mai fanteziste soluţii, era şi mai expert în a amesteca realitatea cu închipuirea. În vara lui 1888, deşi nu era în stare să plătească nici măcar modesta chirie de la Pensiunea Gloanec, el visa că va putea strînge 600 000 de franci pentru a finanţa un negustor care să vîndă numai pictură impresionistă, iar acel negustor să fie Theo van Gogh.

Mai echilibrat decît cei doi pictori, aşa cum şi trebuia să fie ca să-i poată sprijini, Theo reuşea să se întreţină pe sine şi pe fratele său, trimiţîndu-i şi lui Gauguin unele sume ocazionale. Numai foarte rar se pare că i-a amintit lui Vincent de limita veniturilor lui şi niciodată nu a rămas nereceptiv la solicitările fratelui său, chiar cînd acestea depăşeau subvenţia lunară stabilită. Dimpotrivă, cînd Vincent, muncit de gîndul că primea atîţia bani de la fratele său, şi-a exprimat speranţa că îi va putea plăti în tablouri, Theo a răspuns: „Chestiunea banilor, a vînzării tablourilor tale şi problema financiară le consider inexistente sau, dacă există, ele sînt ca o formă de boală... Tu îmi vorbeşti de banii pe care mi-i datorezi şi vrei să mi-i dai înapoi. Nici nu vreau să aud aşa ceva. Sper în schimb că, odată cu trecerea timpului, să nu mai ai asemenea preocupări. Eu trebuie să muncesc pentru a cîştiga

Scanned with OKEN Scanner

bani. Şi, fiindcă nu avem nici unul prea mulţi, n-ar fi bine să cheltuim peste puterile noastre; dar, dacă ţinem cont de acest lucru, mai putem rezista cîtva timp chiar fără a vinde nimic"[63]. Iar cînd Vincent i s-a plîns că tablourile sale nu aveau şanse de vînzare, Theo l-a liniştit spunîndu-i: „Cînd vedem că lucrările lui Pissarro, Gauguin, Renoir, Guillaumin nu se vînd, aproape ar trebui să fim bucuroşi că nu sîntem favorizaţi de public, fiindcă cei favorizaţi nu vor rămîne aşa la nesfîrşit şi foarte curînd se poate schimba roata"[64].

Astfel, pe lîngă ajutorul financiar, Theo îi acorda fratelui său şi un sprijin moral total, manifestînd o încredere nedezminţită în arta acestuia. De fapt, apare aproape de neconceput că Vincent ar fi putut lucra fără siguranţa ce i-o dădea prezenţa constantă a lui Theo în preajma sa, un port sigur unde putea găsi adăpost înainte, în timpul sau după orice furtună. Pictorul îşi dădea seama de acest lucru şi adeseori îi spunea fratelui său că este mai mult decît negustorul prin care îşi vindea tablourile şi că, în realitate, juca un rol important în activitatea sa creatoare. „Aş vrea — îi scria el o dată lui Theo, — să te fac să simţi acest adevăr că, dînd bani artiştilor, tu însuţi faci o operă de artist şi nu doresc decît ca pînzele mele să ajungă astfel încît să nu fii prea nemulţumit de munca ta"[65].

După plecarea lui Vincent din Paris, Theo a păstrat legătura nu numai cu Gauguin şi Bernard (ale căror lucrări fratele său îl îndemna mereu să le cumpere), ci şi cu Seurat, de la care a luat un tablou, cu Signac, Luce, Lautrec şi alţii. Din cînd în cînd îi invita pe Guillaumin şi Pissarro să vadă ultimele pînze trimise de Vincent din Arles şi îi transmitea imediat remarcile lor încurajatoare. Cînd lui Degas i-a plăcut unul din tablourile pictate de Gauguin la Pont-Aven, Theo i-a trimis şi acestuia vestea cea bună reuşind să-i mai ridice moralul foarte scăzut în acest moment. Dar în latura comercială Theo nu avea succes aproape deloc. În vara lui 1888, el a dus un

Scanned with OKEN Scanner

număr de picturi impresioniste, printre care și una de fratele său, în Olanda, unde n-au interesat pe nimeni. Șeful pentru Olanda al firmei sale a comentat, în legătură cu un peisaj de Sisley, că nu putea gîndi decît că artistul fusese cam beat cînd pictase tabloul; iar Vincent a trebuit să accepte că, prin comparație, tabloul său ar fi reieșit că este produsul unei crize de delirium tremens.

Nu se știe practic nimic despre modul cum își conducea Theo van Gogh afacerile la galeria Goupil din Paris. Era prea timid și retras pentru a deveni o „figură" a lumii artistice pariziene, chiar dacă micile reviste simboliste anunțau frecvent ce tablouri puteau fi văzute în galeria lui. Își îndeplinea datoriile în tăcere. Deși avea încredere totală în artiști ca Gauguin sau fratele său, el prefera să lase cumpărătorii să le descopere singuri calitățile și nu încerca niciodată să-și impună convingerile asupra altora. Uneori el reușea să vîndă lucrări de Gauguin, în schimb se pare că avea o anumită reticență în a recomanda tablourile fratelui său, mai ales că existența acestuia nu depindea de vînzarea lor.

„Theo van Gogh — a scris Gustave Kahn — era palid, blond și atît de melancolic încît părea că-și ține pînzele tot așa cum cerșetorii țin farfurioara de lemn. Își exprima încrederea profundă în valoarea noii arte fără ostentație, deci și fără succes. Nu avea talentul de a lătra. Dar acest negustor era un excelent critic de artă și angaja discuții cu pictorii și cu scriitorii ca un iubitor plin de discernămînt al artei"[66].

Un pictor german care, în iulie 1888, studiase tablourile lui Monet la galeria lui Theo van Gogh (Theo tocmai semnase un contract cu Monet, care a durat foarte puțin) și revenise de mai multe ori să vadă expoziția, a relatat mai tîrziu că „un angajat tînăr și amabil, cu părul roșu, ce nu părea deloc francez, a început curînd să ne salute cu mare cordialitate, ca pe niște vechi cunoștințe. Se vedea că nu exista un interes prea întreținut pentru tablouri, deoarece galeria era mai mult

Scanned with OKEN Scanner

goală. Ne uitam şi admiram tablourile în timp ce tînărul se ţinea deoparte, zîmbea şi părea satisfăcut. Peste cîteva zile ni s-a adresat spunînd că văzuse că ne interesează arta modernă şi că el avea un frate pictor care locuia la ţară. Ne putea arăta nişte pînze de-ale lui? Dintr-o cameră alăturată ne-a adus cîteva tablouri neînrămate, de mici dimensiuni. S-a dat modest la o parte, observînd ce efect produceau ele asupra noastră. Noi eram încă sub vraja lui Monet şi am fost luaţi prin surprindere. Era ceva cu totul diferit, o natură văzută de o voinţă puternică, decorativă; conturele erau trasate cu albastru, ca în vechile stampe japoneze. Tînărul mi-a cerut părerea; am lăudat frumuseţea culorii pure, deşi, în ansamblu, tablourile erau prea stilizate pentru gustul meu. Ne-a mulţumit şi a dus pînzele înapoi. După această discuţie, de cîte ori treceam prin faţa galeriei, el privea prin uşa de sticlă ce dădea spre bulevard şi ne saluta cu un zîmbet. Doar mult mai tîrziu am aflat că se numea Theo van Gogh"[67].

Evident că această atitudine retrasă nu era de natură să-i asigure vînzări însemnate. Din fericire pentru el, la sfîrşitul verii lui 1888, un unchi din Olanda i-a lăsat o mică moştenire. Neavînd nevoie de bani, el a hotărît să pună deoparte o sumă pentru întreţinerea fratelui său şi să utilizeze o altă sumă la realizarea dorinţei celei mai aprinse a lui Vincent: anume de a semna un contract cu Gauguin prin care să-i garanteze acestuia un venit de 150 de franci pe lună pentru douăsprezece tablouri pe an, lăsîndu-i libertatea să-şi vîndă restul producţiei unde voia. Gauguin a fost convins că această înţelegere îi va soluţiona, în sfîrşit, toate problemele. (Laval avea un aranjament similar cu un binefăcător anonim, iar Bernard îi invidia căci, deşi părinţii săi erau destul de înstăriţi, ei refuzau să-l ajute cîtă vreme continua să picteze.) Oferindu-se să-l sprijine pe Gauguin în mod regulat şi permanent, Theo van Gogh a sugerat ca acesta să meargă la Arles unde, stînd împreună cu Vincent şi împărţind

cheltuielile, viaţa le-ar fi revenit mai ieftină la amîndoi.

Vincent van Gogh a fost încîntat de propunerea fratelui său; spera că Theo va reuşi pînă la urmă să dobîndească dreptul exclusiv asupra lucrărilor lui Gauguin şi, în această situaţie, să poată ridica preţurile. Dar Gauguin i-a scris cu modestie de la Pont-Aven: „Mă tem că fratele dumitale, care apreciază talentul meu, să nu-l supraestimeze. Eu sînt omul sacrificiilor şi aş vrea să înţeleagă bine că, orice va face, eu voi fi de acord"[68]. Într-o scrisoare însă către Schuffenecker, din aceeaşi perioadă, Gauguin se exprima cu totul altfel: „Fiţi liniştit, oricît ar ţine la mine [Theo] van Gogh, nu s-ar apuca el să-mi dea de mîncare în Sud numai de ochii mei frumoşi. Ca un olandez calculat ce este, a studiat terenul şi are intenţia să împingă lucrurile cît mai departe şi în mod exclusiv"[69]. Neştiind nimic de suspiciunile lui Gauguin cum că Theo ar vrea să obţină profituri de pe urma lui, Vincent şi-a caracterizat perfect prietenul într-o scrisoare către fratele său: „Instinctul îmi spune că Gauguin e calculat şi că, văzîndu-se pe ultima treaptă a scării sociale, vrea să-şi recîştige poziţia prin mijloace care vor fi, evident, oneste, dar şi foarte strategice. Gauguin nu ştie că eu îmi dau seama de toată situaţia"[70]. Dar ce-l îngrijora cel mai tare pe Vincent era că o nouă povară financiară, o nouă responsabilitate, se acumula pe umerii fratelui său. După ce dorise atît de mult să vadă încheiat contractul cu Gauguin, acum începea să se teamă de urmările lui.

Avînd o legătură comercială cu Theo van Gogh şi bucurîndu-se de o anumită siguranţă, Gauguin şi-a putut plăti în fine datoriile de la Pont-Aven care fuseseră atîta vreme un obstacol în calea plecării lui la Vincent. Pe de altă parte, cei doi fraţi nu voiau nici să-l forţeze pe pictor să vină în Sud numai fiindcă depindea financiar de ei; venirea la Arles trebuia să fie rezultatul hotărîrii lui libere. Însă Gauguin nu părea prea grăbit să plece din Pont-Aven, deşi scrisorile lui

Scanned with OKEN Scanner

Vincent îl chemau cu insistență. Mai tîrziu el a declarat că presimțise că ceva anormal se va petrece acolo. Dar cînd Theo i-a vîndut, în octombrie, ceramică în valoare de 300 de franci și s-a oferit să-i plătească atît călătoria cît și întreținerea la Arles în schimbul tablourilor și desenelor lui, Gauguin n-a mai avut motive să-și amîne plecarea. Cu subvenția de la Theo și cu unele vînzări pe parcurs, el și-a făcut repede socoteala că în șase luni, cel mult un an, la Arles, va putea strînge destui bani pentru o nouă călătorie în Martinica, fiindcă splendorile tropicelor începuseră să-i înflăcăreze din nou imaginația, în ciuda greutăților prin care trecuse acolo. În locul unui „atelier al Sudului", la care visa Vincent, Gauguin se gîndea la un „atelier al tropicelor", pe care să-l înființeze împreună cu cîțiva confrați ai săi din Pont-Aven. Dar, pentru îndeplinirea acestui proiect, el nu avea altă soluție decît să meargă întîi la Arles.

NOTE

1. Scrisoare a lui Gauguin către soția sa (Pont-Aven, sfîrșitul lui iunie 1886); vezi *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, 1946, nr. XLI, pag. 92. Aceste scrisori sînt transcrise și editate destul de neglijent. Citatele din lucrarea de față sînt traduse direct după originale peste tot unde a fost posibil, nu reproduse din ediția americană a cărții. Exceptînd locurile unde se fac alte specificări, referirea la sursa scrisorilor lui Gauguin are în vedere ediția franceză, deși datele acestor scrisori au fost frecvent revizuite de către noi.
2. Vezi C. Chassé: *De quand date le synthétisme de Gauguin?*, „L'Amour de l'Art", aprilie 1938.
3. G. Kahn: *Paul Gauguin*, „L'Art et les Artistes", noiembrie 1925.
4. Este posibil ca Gauguin mai tîrziu să-și fi retușat unele din pînzele pictate în Martinica, pentru a simplifica atît culorile cît și liniile.
5. Scrisoare a lui V. van Gogh către Bernard (Arles, sfîrșitul lui mai 1888); vezi *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, vol. IV, Amsterdam, 1954, nr. B 5, pag. 197.

Scanned with OKEN Scanner

6. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker (Pont-Aven, februarie 1888); vezi C. Roger-Marx: *Lettres inédites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin*, „L'Europe", 15 februarie 1939.
7. Scrisoare a lui Gauguin către soția sa (Pont-Aven, martie 1888); *op. cit.*, nr. XLII, pag. 127.
8. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker (Pont-Aven, 8 iulie 1888); *op. cit.*, nr. LXVI, pag. 133.
9. Bernard povestește că, deseori, Gauguin îl implora pe Laval să nu-l urmeze prea îndeaproape. Într-adevăr, tablourile lui Laval seamănă cu ale lui Gauguin în așa măsură încît este probabil că multe pînze din Martinica sau chiar din Pont-Aven, atribuite lui Gauguin și purtînd azi semnătura lui, sînt de fapt pictate de Laval. Bernard citează cîteva exemple în acest sens; același lucru s-a întîmplat și cu unele lucrări ale sale proprii pictate în Bretania, de pe care Bernard însuși a trebuit să șteargă o semnătură falsificată a lui Gauguin.
10. Scrisoare a lui V. van Gogh către Bernard (Arles, începutul lui august 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. B 14, pag 220.
11. Scrisoare a lui Gauguin către Camille Pissarro (Copenhaga, martie 1885), document nepublicat, obținut prin amabilitatea regretatului Rodo Pissarro, Paris.
12. E. Bernard: *Louis Anquetin*, „Gazette des Beaux-Arts", februarie 1934.
13. E. Bernard: *Mémoires sur l'histoire du symbolisme pictural de 1890*, „Maintenant", aprilie 1946.
14. E. Dujardin: *Le Cloisonnisme*, „Revue Indépendante", 19 mai 1888.
15. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, iunie 1888); vezi *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, vol. III, Amsterdam, 1953, nr. 500, pag. 238. Aceste scrisori scrise în franțuzește, nu sînt citate aici din ediția engleză: *Further Letters of Vincent van Gogh to his Brother*, Boston, 1929, ci traduse direct din original.
16. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker (Pont-Aven, 14 august 1888); *op. cit.*, nr. LXVII, pag. 134—135.
17. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker (Pont-Aven, 8 octombrie 1888); *ibid.*, nr. LXXI, pag. 140. Despre relațiile dintre Gauguin și Bernard, vezi de asemenea H. Dorra: *Emile Bernard and Paul Gauguin*, „Gazette des Beaux-Arts", aprilie 1955 (apărută în decembrie 1955).
18. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, sfîrșitul lui august 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 527, pag. 298.
19. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker (Pont-Aven, 16 octombrie 1888); *op. cit.*, nr. LXXIII, pag. 147.
20. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard (Arles, noiembrie 1888); *ibid.*, nr. LXXV, pag. 150.

Scanned with OKEN Scanner

21. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, septembrie-octombrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 539, pag. 311.
22. Scrisoare a lui Gauguin către Vincent van Gogh (Pont-Aven, septembrie 1888); document nepublicat, obținut prin amabilitatea Ing. V. W. van Gogh, Laren.
23. Vezi Bernard: *Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu*, Lorient, nedatat (1939), pag. 9—10.
24. Laval avea să moară de tuberculoză în 1894 la Cairo. Logodnica sa, care l-a urmat în Egipt, a contractat și ea, se pare, boala lui, stingîndu-se un an mai tîrziu tot la Cairo, unde Emile Bernard stătea în acea vreme.
25. Scrisoare a lui Bernard către Vincent van Gogh, citată într-o scrisoare a lui van Gogh către fratele său (Arles, septembrie-octombrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 535, pag. 302.
26. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, sfîrșitul lui august 1888); *ibid.*, nr. 526, pag. 288.
27. Gauguin citat de M. Denis: *Paul Sérusier*, în P. Sérusier: *ABC de la peinture*, Paris, 1942, pag. 42—44.
28. Dom W. Verkade: *Le Tourment de Dieu*, Paris, 1926, pag. 75—76. Citatele din această carte au fost traduse din ediția franceză, supervizată de autor; ele nu au fost luate din ediția engleză: *Yesterdays of an Artist Monk*, Londra, 1930, care nu oferă în totalitatea ei o traducere adecvată.
29. Scrisoare a lui V. van Gogh către Bernard (Arles, a doua jumătate a lui iunie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. B 6; pag. 198.
30. Scrisoare a lui Gauguin către Vincent van Gogh (Pont-Aven, septembrie 1888); document nepublicat, obținut prin amabilitatea Ing. V. W. van Gogh, Laren.
31. Scrisoare a lui V. van Gogh către Bernard (Arles, sfîrșitul lui septembrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. B 18, pag. 228.
32. Vezi scrisoarea lui V. van Gogh către fratele său (Arles, septembrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 539, pag. 312.
33. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, septembrie-octombrie 1888); *ibid.*, nr. 545, pag. 328.
34. Scrisoare a lui Gauguin către Vincent van Gogh (Pont-Aven, septembrie-octombrie 1888); document nepublicat, obținut prin amabilitatea Ing. V. W. van Gogh, Laren.
35. Despre acest schimb de portrete, vezi A. Meyerson: *Van Gogh and the School of Pont-Aven*, „Konsthistorisk Tidskrift", decembrie, 1946.
36. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, 17 septembrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 537, pag. 306.
37. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, septembrie 1888); *ibid.*, nr. 539, pag. 312.

Scanned with OKEN Scanner

38. Scrisoare a lui V. van Gogh către Gauguin (Arles, octombrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. B 22, pag. 237.
39. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, începutul lui mai 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 480, pag. 204.
40. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, începutul lui iunie 1888); *ibid.*, nr. 495, pag 228.
41. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, iunie 1888); *ibid.*, nr. 500, pag. 238. Vincent se gîndea frecvent la Camille Pissarro; la 14 martie 1888, puţin după ce fratele său părăsise Parisul, Theo îi scria lui Pissarro la Eragny: „Fratele meu m-a rugat în ultima sa scrisoare să vă transmit gînduri bune de la el. Munceşte mult şi în curînd îmi va trimite cîteva pînze. La întoarcerea dumneavoastră în Paris, sper că veţi binevoi să treceţi să le vedeţi şi să-mi spuneţi părerea dumneavoastră". Document nepublicat, obţinut prin amabilitatea regretatului Rodo Pissarro, Paris.
42. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, mai 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 490, pag. 220.
43. Scrisoare a lui V. van Gogh către sora sa Wil (Arles, începutul lui aprilie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. W 3, pag. 148.
44. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, septembrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 539, pag. 310.
45. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, iunie-iulie 1888); *ibid.*, nr. 504, pag. 245—246.
46. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, iulie 1888); *ibid.* nr. 507, pag. 253.
47. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Saint-Rémy, 9 iunie 1889); *ibid.*, nr. 524, pag. 429.
48. Scrisoare a lui V. van Gogh către Bernard (Arles, începutul lui octombrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. B 19, pag. 229—230.
49. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, prima jumătate a lui august 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 520, pag. 276.
50. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, a doua jumătate a lui septembrie 1888); *ibid.*, nr. 541, pag. 315.
51. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său(Arles, septembrie 1888); *ibid.*, nr. 539, pag. 312.
52. Un studiu excelent despre arta de desenator a lui van Gogh este F. Novotny: *Van Gogh's Teekeningen van het „Straatje te Saintes-Maries"*, „Maandblad voor Beeldende Kunsten", decembrie 1936 şi F. Novotny: *Reflections on a Drawing by van Gogh*, „The Art Bulletin", martie 1953.
53. Scrisoare a lui V. van Gogh către Bernard (Arles, sfîrşitul lui mai 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. B 5, pag. 197.

Scanned with OKEN Scanner

54. Roulin avea aproape doi metri înălțime și locuia în *rue de la* Cavalerie, aceeași unde stătuse și van Gogh la venirea sa în Arles. Roulin *nu* era poștaș ci angajat al gării — vecină cu casa galbenă — însărcinat cu încărcatul și descărcatul poștei. După ce a fost transferat la Marsilia, el a lucrat pe trenurile de pe ruta Lyon—Marsilia, ca sortator de scrisori. Vezi J.-N. Priou: *Van Gogh et la famille Roulin*, „Revue des PTT de France", mai-iunie 1955. Van Gogh a dăruit cel puțin cinci tablouri (ulterior vîndute lui Vollard) familiei Roulin, înfățișîndu-i pe unii membri ai acesteia, iar Gauguin le-a oferit două pînze care mai apoi s-au pierdut ori s-au distrus.

55. Milliet, citat de P. Weiller: *Nous avons retrouvé le Zouave de van Gogh*, „Lettres Françaises", nr. 561, 24—31 martie 1955. Portretul lui Milliet de van Gogh este în de La Faille, nr. 499 (F. 473). Faptul că portretele gornistului de van Gogh înfățișează un alt zuav a fost remarcat de M. Florisoone: *Vincent van Gogh, peintre de Zouaves*, „Revue Internationale d'Histoire Militaire", nr. 13, 1953.

56. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, începutul lui septembrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 531, pag. 294—295.

57. Scrisoare a lui V. van Gogh către Bernard, (Arles, sfîrșitul lui iunie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. B 8, pag. 211.

58. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, 8 septembrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 533, pag. 297—298.

59. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, prima jumătate a lui septembrie 1888); *ibid.*, nr. 534, pag. 300.

60. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, a doua jumătate a lui octombrie 1888); *ibid.*, nr. 554, pag. 345—346.

61. Ultimele patru propoziții sînt citate liber, din J. Seznec, *Literary Inspiration in van Gogh*, „Magazine of Art", decembrie 1950.

62. Despre aspectele psihologice ale acestei dependențe financiare, vezi G. Kraus: *The Relationship between Theo and Vincent van Gogh*, Amsterdam, 1954. C. Mauron: *Vincent et Theo van Gogh — Une Symbiose*, 1955, afirmă că cei 150 franci pe lună pe care pictorul îi primea din partea fratelui său „însemnau în acea vreme cel puțin 30 000 franci de azi [este vorba de franci vechi; după reforma monetară, suma, în franci noi, este de 100 ori mai mică, adică 300 franci actuali — n.t.] sau $ 86. Înaintea primului război mondial, un profesor începător primea 75 de franci pe lună la primul lui salariu. Nu cred că Mallarmé, ca profesor de engleză, a primit vreodată mai mult decît subsidiile de care a beneficiat van Gogh".

Scanned with OKEN Scanner

63. Scrisoare a lui Theo van Gogh către fratele său, Paris, 27 octombrie 1888; *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. T 3, pag. 260—261.
64. Scrisoare a lui Theo van Gogh către fratele său, Paris, 21 mai 1889; *ibid.*, nr. T 9, pag. 267.
65. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, octombrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 550, pag. 335.
66. G. Kahn: *Au temps du pointillisme*, „Mercure de France", mai 1924.
67. H. Schlittgen: *Erinnerungen*, München, 1926, pag. 199—200.
68. Scrisoare a lui Gauguin către V. van Gogh, (Pont-Aven, septembrie 1888); document nepublicat, obținut prin amabilitatea Ing. V. W. van Gogh, Laren.
69. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker, (Quimperlé, 16 octombrie 1888); *op. cit.*, nr. LXXIII, pag. 147.
70. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, mijlocul lui septembrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 538, pag. 308.

Scanned with OKEN Scanner

V.

1888

TRAGEDIE LA ARLES

Odată cu apropierea sosirii lui Gauguin la Arles, creştea şi nervozitatea lui van Gogh. Acesta recunoştea pentru sine că nu ar fi putut suporta să petreacă iarna singur la Arles şi că avea nevoie urgentă de prezenţa lui Gauguin ca de un remediu contra izolării în care trăia. Dar, în acelaşi timp, se temea şi că prietenul său ar putea fi dezamăgit sau ar putea regreta că plecase din Pont-Aven ca să vină în Sud. Într-un fel, încerca să fie pregătit şi pentru această posibilitate, deşi în sinea lui nu spera decît ca lui Gauguin să-i placă la Arles, căci numai atunci şi planurile sale proprii de viitor aveau sorţi de izbîndă. În cazul cînd şederea acestuia avea să se dovedească fructuoasă, drumul era deschis şi pentru alţi pictori. Deja Bernard şi Laval îl anunţaseră că s-ar putea să vină în Sud în februarie 1889 şi Vincent mergea atît de departe cu visul său încît întrevedea chiar posibilitatea ca Seurat însuşi să fie convins să li se alăture; dar despre acest proiect el de-abia a îndrăznit să-i vorbească lui Theo, necum lui Gauguin sau Bernard.

Între timp, van Gogh depunea o activitate mai febrilă ca niciodată, în aşteptarea lui Gauguin. „Am avansat cît am putut cu tot ce aveam în lucru — îi scria el fratelui său — în dorinţa de a-i arăta noutăţi şi de a nu suferi influenţa lui (căci va avea cu certitudine, sper, o influenţă asu-

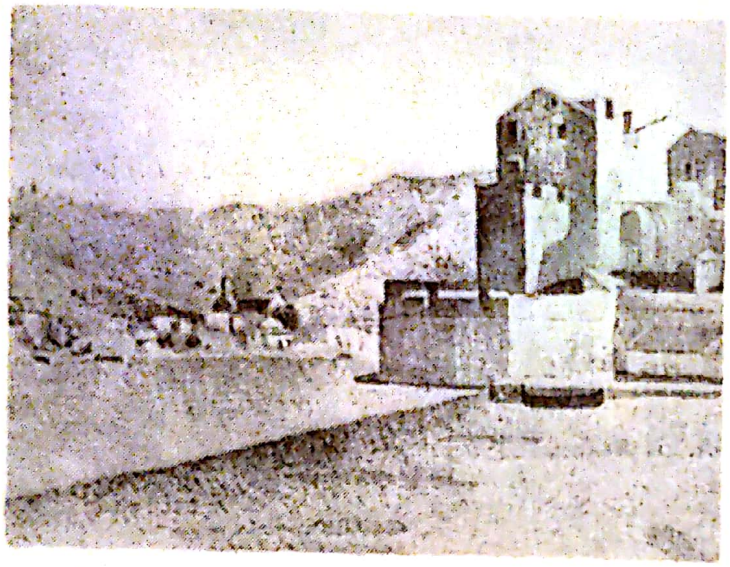
Scanned with OKEN Scanner

pra mea) înainte de a-i arăta fără echivoc în ce constă originalitatea mea proprie"[1]. Altundeva el afirma că „ideile pentru munca mea îmi vin *cu grămada*, astfel că, deşi sînt singur, n-am timp nici să gîndesc, nici să simt; înaintez cu pictura ca o locomotivă"[2].

Izolarea absolută şi lucrul intens, care-i dădeau o stare de euforie, contribuiau însă la deteriorarea înceată a sănătăţii lui van Gogh. Mesele neregulate şi luate în fugă, hrana ieftină şi insuficientă, care de multe ori consta din pîine şi cafea sau vin prost, precum şi lungile ore neîntrerupte de lucru în fiecare zi au început în curînd să-şi ceară tributul. El însuşi recunoştea că era complet epuizat după o zi de muncă în timpul căreia, de la răsăritul pînă la apusul soarelui, reuşea să termine practic în întregime o pînză. În perioada strînsului recoltei, ţinuse acest ritm de lucru zi de zi, neoprindu-se decît foarte puţin, atît cît să ia o gustare frugală. Rezultatul a fost că, serile, se simţea complet vlăguit. „În asemenea momente — îi scria el lui Theo — perspectiva de a nu mai fi singur nu mi-e dezagreabilă. Şi deseori, cînd isprăvesc efortul mintal de armonizare a celor şase culori esenţiale: roşu-albastru-galben-oranj-purpuriu-verde, mă gîndesc la acel pictor excelent Monticelli, despre care se spune că a fost beţiv şi dement... După acest efort, în cazul meu şi în multe alte cazuri, singurul lucru care te uşurează sau te distrage este să uiţi de tine bînd cu poftă sau fumînd mult, ceea ce, fără îndoială, nu e o faptă prea virtuoasă..."[3].

Dar van Gogh nu se plîngea deloc de viaţa intensă şi extenuantă pe care o ducea. Era dispus să renunţe la multe lucruri — confort, hrană, linişte — atîta timp cît putea continua să picteze. „Ah, dragul meu frate — exclama el — uneori ştiu aşa de bine ce vreau. În viaţa şi în pictura mea mă pot foarte uşor lipsi de Dumnezeu, dar nu mă pot lipsi — eu, care sufăr — de un lucru mai presus de mine şi care este însăşi viaţa mea: puterea de a crea"[4].

Scanned with OKEN Scanner



Signac, *Vedere din Collioure*, d. 1887, Colecţia R. Lehman, New York.

Fotografia lui Paul Gauguin, 1888.

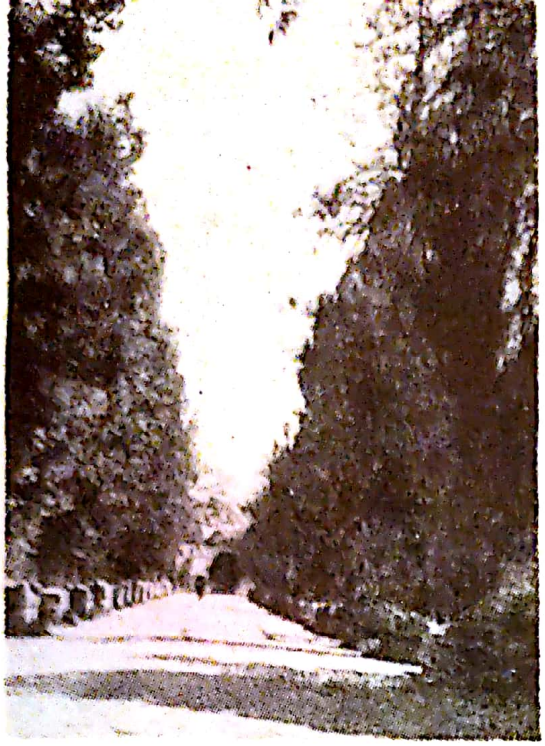
Van Gogh, *Rhonul noaptea*, Arles, sept. 1888. Expus la Independenţi în 1889. Colecţie particulară, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Sală de bal la Arles*, oct.-nov. 1888, Colecţia André Meyer, New York.

Gauguin, *Alyscamps*, Arles, d. 1888, Luvru, Paris.

Scanned with OKEN Scanner



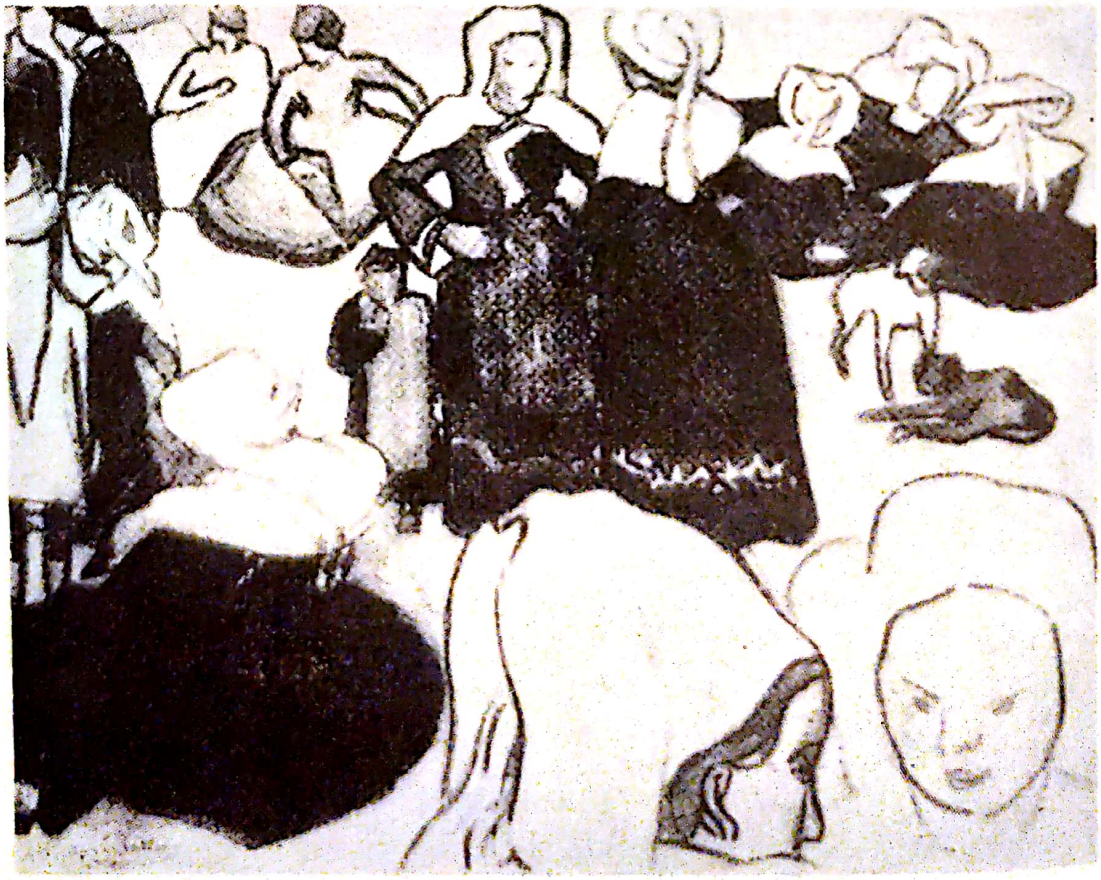
Fotografia Alys-
camps-ului, Arles.

Van Gogh, *Alyscamps*, Arles, oct. 1888, Colecţia E.C. Vogel, New York.

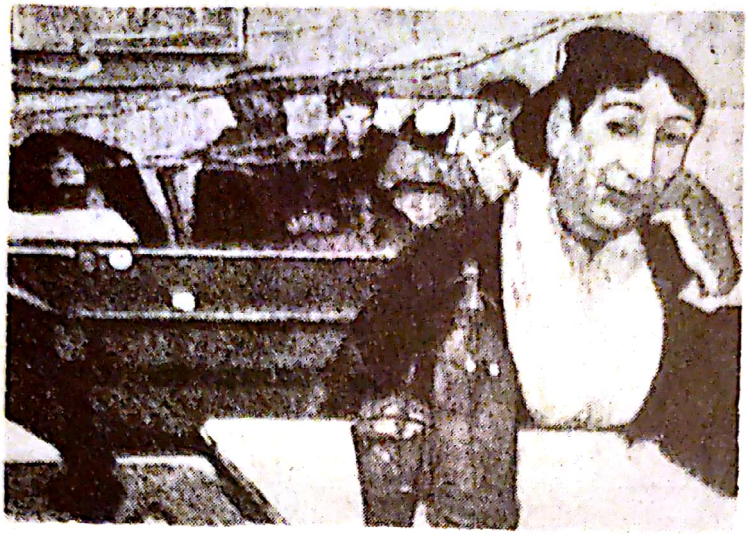
Scanned with OKEN Scanner

Bernard, *Tîrg în Bretagne — Femei bretone pe pajiște*, Pont-Aven, d. 1888, Colecție particulară, Franța.

Van Gogh, *Copie după tabloul lui Bernard, „Femei bretone pe pajiște“*, Arles, oct.-dec. 1888.



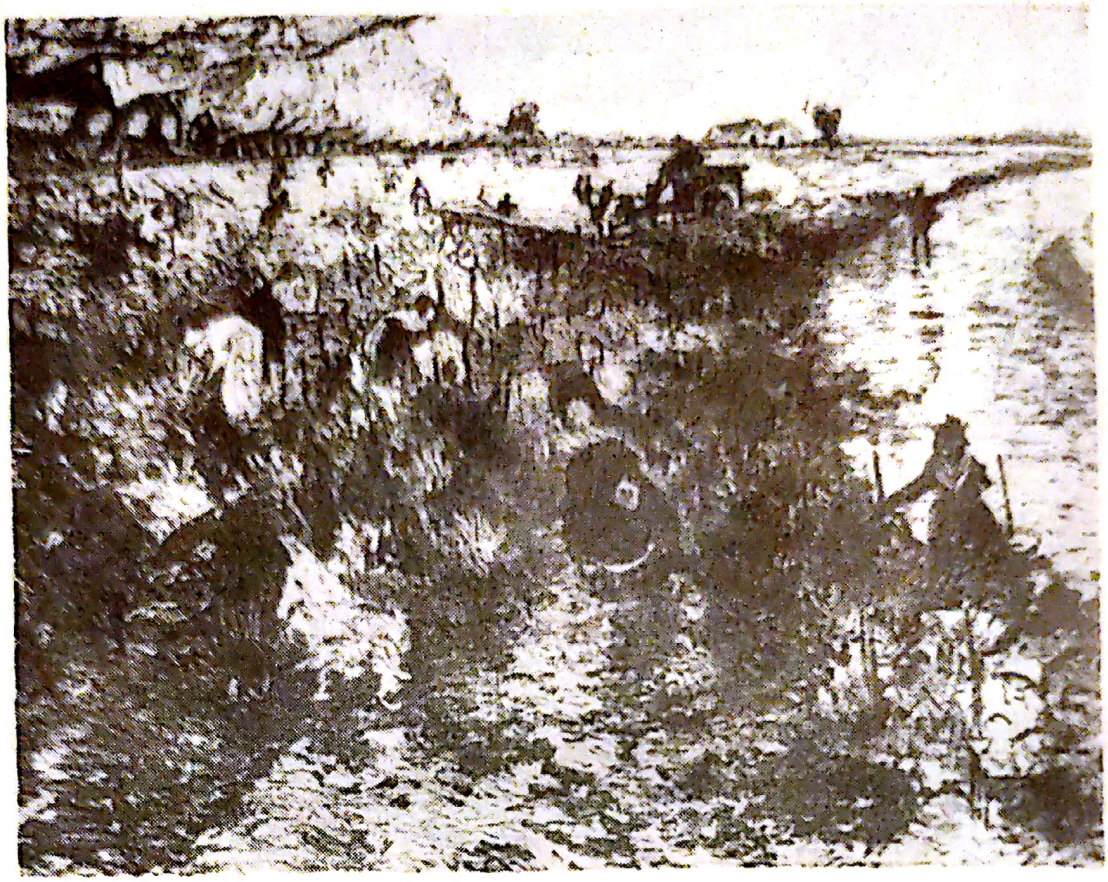
Scanned with OKEN Scanner

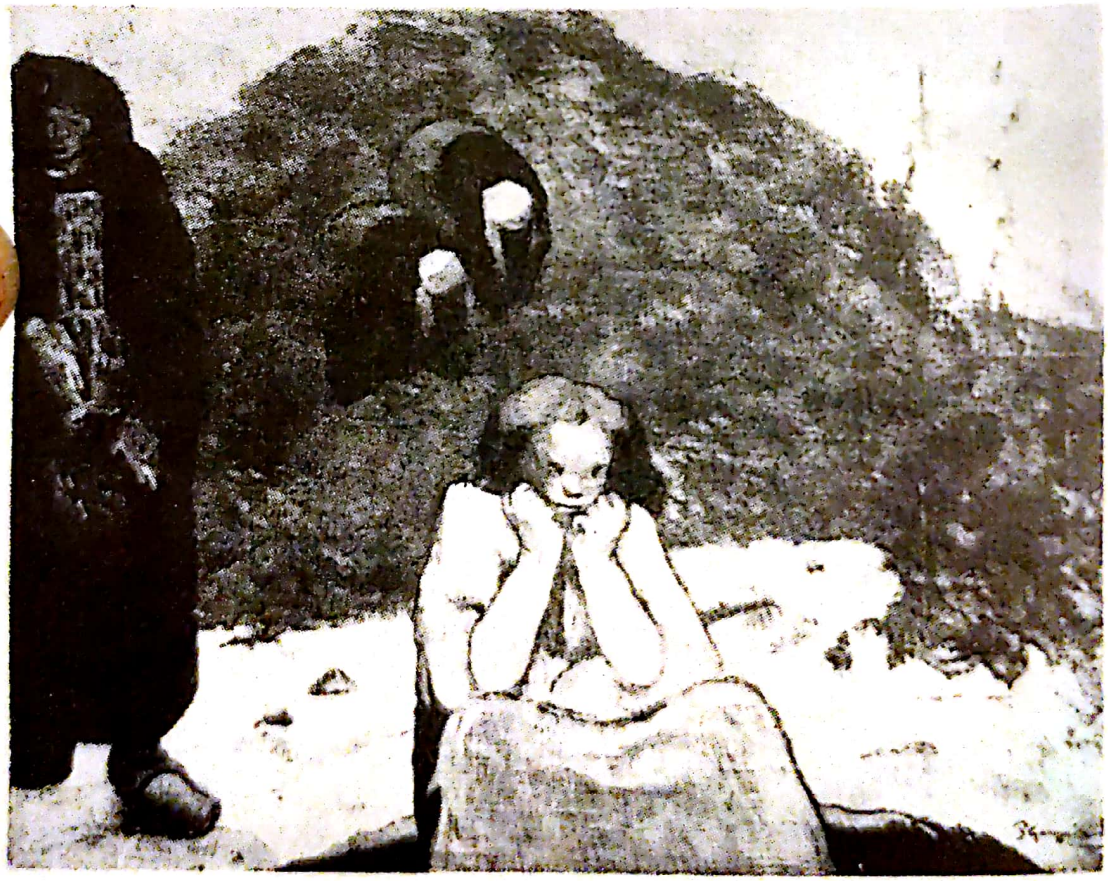


Gauguin, *Cafeneaua de noapte*, Arles, nov. 1888, Muzeul de artă occidentală, Moscova.

Gauguin, *Arleziana*, nov. 1888, Colecţia T. E. Hanley, Bradford, Pa.

Scanned with OKEN Scanner





Van Gogh, *Podgoria roşie — Montmajour*, Arles, nov. 1888, Muzeul Puşkin, Moscova.

Gauguin, *Podgorie la Arles şi femei bretone*, d. 1888. Expus la Volpini şi cu grupul celor XX cu titlul *Mizerii omeneşti*. Ordrupgard-samlingen, Copenhaga.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Femei în grădină*, Arles, 1888, Art Institute of Chicago.

Van Gogh, *Promenadă la Arles — Amintire a grădinii de la Etten*, Arles, nov. 1888, Muzeul Pușkin, Moscova.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Alyscamps — Frunze căzînd*, Arles, nov. 1888, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.

Gauguin, *Paisaj lîngă Arles*, 1888, John Herron Art Museum, Indianapolis.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Spălătorese din Arles*, d. 1888, Colecția W. S. Paley, New York.

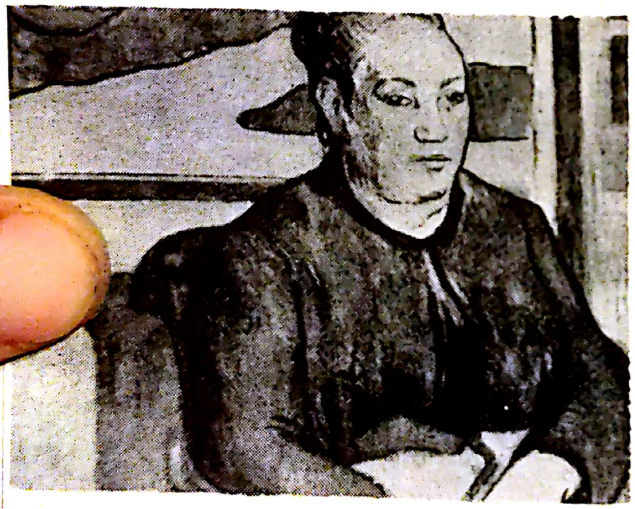
Gauguin, *Femeie lîngă o șiră de fîn* (*Femeie cu porci*), Arles, d. 1888, Colecția Stavros S. Niarchos.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Portretu*
unui gornist zuav
Arles, iunie 188
Colecţia J. K. Thar
nhauser, New Yor

Gauguin, *Portretul D-nei Roulin*, Arles, 1888, City Art Museum, St. Louis.

Van Gogh, *Portretul D-nei Roulin*, Arles, nov. 1888, Colecţia Dr. O. Reinhart, Winterthur, Elveţia.



Gauguin, *Peisaj cu copaci albaştri*, Arles (?), d. 1888. Acest peisaj apare în fundalul portretului D-nei Roulin pictat de Gauguin. Expus cu grupul celor XX în 1889. Ordrupgardsamlingen, Copenhaga.

Van Gogh, *Portretul D-nei Ginoux — Arleziana*, Arles, nov. 1888, Metropolitan Museum of Art, New York.

Gauguin, *Portret*
V. W. van Gogh

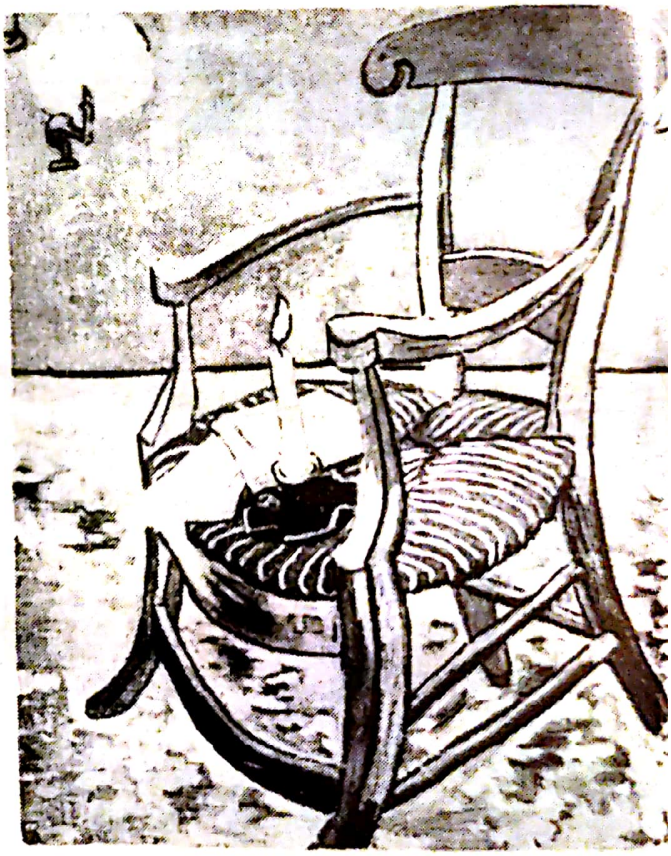
Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Portretul unui gornist zuav*, Arles, iunie 1888, Colecţia J. K. Thannhauser, New York.

Gauguin, *Portretul lui Vincent van Gogh*, Arles, d. 1888, Colecţia V. W. van Gogh, Laren.

Scanned with OKEN Scanner

Van Gogh, *Cafeneaua noaptea*, Arles, sept. 1888, Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.



Van Gogh, *Scaunul lui Gauguin*, Arles, dec. 1888, Colecţia V. W. Van Gogh, Laren.

Van Gogh, *Casă de toleranţă din Arles*, oct. 1888, Fundaţia Barnes, Merion, Pa.

Scanned with OKEN Scanner

Mereu atras de scenele nocturne, van Gogh a pictat în septembrie — la cîteva săptămîni înainte de venirea lui Gauguin — o vedere a rîului Ron noaptea, sub un cer plin de stele. Ca să poată lucra pe întuneric, şi-a fixat cîteva lumînări aprinse la panglica pălăriei, pictînd la lumina acestei coroane ciudate şi tremurătoare; împrejurarea i-a făcut pe arlezienii care l-au văzut să-l considere cam nebun[5].

Van Gogh a cumpărat mobilierul necesar pentru casă, prevenindu-l pe Gauguin să nu se aştepte la un mare lux şi a terminat o serie de pînze destinate decorării camerelor. „Vă scriam, nu-i aşa, deunăzi că vederea mi-e ciudat de obosită — îi scria el lui Gauguin în octombrie. Deci m-am odihnit două zile şi jumătate, după care m-am apucat iarăşi de lucru, dar fără a ieşi din casă. Tot pentru decoraţiunile mele am făcut o pînză de 70 pe 90 cm. în dormitorul meu, cu mobila de lemn alb pe care o ştiţi. Ei bine, a fost deosebit de plăcut să pictez acest interior fără nimic, de o simplitate ca la Seurat: în culori plate, dar aşternute în straturi groase, cu pastă multă, pereţii sînt pictaţi lila palid, podeaua e pictată în roşu frînt şi ofilit, scaunele şi patul în galben de crom, pernele şi cearşaful în verde foarte deschis, cuvertura e roşie sîngerie, masa de toaletă oranj, chiuveta albastră, fereastra verde. Am vrut să exprim odihna absolută prin toate aceste tonuri diverse, vedeţi dumneavoastră, între care albul nu apare decît în micul dreptunghi al oglinzii cu ramă neagră (ca să introduc şi a patra pereche de complementare). În sfîrşit, veţi vedea acest tablou împreună cu celelalte şi vom discuta despre ele, căci de multe ori nici nu ştiu ce fac, şi pictez aproape ca un somnambul.

„Începe să fie frig, mai ales în zilele cînd suflă mistralul. Am instalat gaz în atelier, ca să avem lumină bună la iarnă. Poate că Arles să vă displacă dacă tocmai nimeriţi vreun mistral, dar aşteptaţi puţin... Poezia de aici se revelează în timp. Nu veţi găsi nici casa confortabilă decît în măsura în care vom încerca s-o facem astfel, în-

cetul cu încetul. Sînt atîtea cheltuieli! Şi nu se poate face totul dintr-o dată. În sfîrşit, cred că, odată venit aici, veţi fi cuprins, ca şi mine, de febra de a picta — în intervalele mistralului — efectele toamnei şi veţi înţelege de ce am insistat să veniţi acum, cînd zilele sînt atît de frumoase"[6].

Dar emoţia anticipării începea să devină exagerată şi, în ultima scrisoare trimisă lui Theo înainte de venirea lui Gauguin, Vincent mărturisea: „Nu sînt bolnav, dar mă voi îmbolnăvi cu siguranţă dacă nu las pictura cîteva zile, să-mi treacă surmenajul [datorită ritmului său de muncă, leşinase în cîteva rînduri]. În sfîrşit, încă o dată mă văd adus la starea de nebunie a lui Hugo van der Goes din tabloul lui Emile Wauters. Şi, dacă n-ar fi să am o natură oarecum dublă, de preot şi de pictor, de multă vreme aş fi fost redus în întregime la cazul mai sus amintit. În sfîrşit, chiar atunci, nu cred că nebunia mea ar lua forma unei manii a persecuţiei, pentru că, în starea de exaltare, sentimentele mele îmi dau mai degrabă preocupări legate de eternitate şi de viaţa eternă. Oricum însă, trebuie să am grijă de nervii mei . . ."[1].

Este prima dată cînd van Gogh utilizează cuvîntul *nebunie* în scrisorile sale din Arles şi anume referindu-se la un alt pictor, Hugo van der Goes (flamand, 1440—1482), care, la vîrsta de treizeci şi cinci de ani se retrăsese într-o mănăstire, se apucase de băut şi începuse să prezinte semne de nebunie. În tabloul lui Wauter, de care vorbeşte van Gogh, artistul stă jos, îmbrăcat într-o sutană de novice, cu mîinile strînse între genunchi, ascultînd cu atenţie un cor de tineri, în timp ce o lumină ciudată îi joacă în ochi[7]. Cu acest pictor călugărit nebun se asemăna singur van Gogh în aşteptarea lui Gauguin.

Acesta din urmă a ajuns la Arles puţin înainte de ivirea zorilor, la 23 octombrie 1888. Nevrînd să-şi trezească prietenul, s-a dus la „cafeneaua de noapte", unde a fost recunoscut imediat de patron, căruia van Gogh îi arătase portretul noului venit. Deosebit de cordială a fost întîlni-

rea celor doi, cu toate că Vincent părea destul de agitat, după cum îi relata Gauguin lui Theo; dar pictorul spera să-l poată curînd liniști. Într-adevăr, Vincent, care se temuse tare să nu se îmbolnăvească, simțea că-și recapătă încrederea acum cînd Gauguin era alături de el. Cît despre Gauguin, acesta s-a aflat într-o dispoziție excelentă primind, chiar la începutul ședерii sale în Arles, un mandat de 500 de franci de la Theo, ca urmare a vînzării unui tablou adus din Bretania. Pictorul își putea plăti acum ultimele datorii la Pont-Aven și chiar trimite ceva bani la Copenhaga soției sale.

În timp ce van Gogh fusese cucerit de sudul Franței și descoperise aici Japonia, pe Gauguin nu-l entuziasma atît de tare Provența, care era, fără îndoială, mai colorată și mai romantică — deși mai puțin mistică — decît Bretania, dar care nu-i oferea nici pe departe seducția și luxuriança tropicală a Martinicii. De fapt, impresia produsă de Sud asupra artiștilor era îndeaproape condiționată de tot ceea ce se așteptau să găsească aici, precum și de cursul urmat de opera lor. Signac, de exemplu, care era înclinat să analizeze științific diferitele culori și interacțiunea lor, a încercat senzații foarte deosebite față de primul său contact cu Sudul în 1887. „Nu există în această regiune decît alb — va scrie el mai tîrziu în jurnalul său referitor la litoralul mediteranean. Lumina reflectată pretutindeni devoră culorile și face umbrele cenușii. Tablourile lui van Gogh pictate la Arles sînt minunate prin furia și prin intensitatea lor, însă nu redau deloc *luminozitatea* Sudului. Sub pretextul că se află în Sud, oamenii se așteptau să vadă roșu, albastru, verde, galben... Or, dimpotrivă, tocmai nordul — de exemplu Olanda — este *colorată* (culori locale), în timp ce Sudul este luminos"[8]. Iar lui Pissarro îi scria: „Ei bine, nu, nu m-am lansat și n-am susținut un paradox: Sudul seamănă cu Asnières, aceleași drumuri pline de praf, aceleași acoperișuri roșii, același cer vag cenușiu... Și nu sînt subiectiv, ci foarte obiectiv... Pe scurt, Sudul,

cu excepţia anumitor culori locale, nu diferă prea mult de peisajele noastre obişnuite şi cei care umplu de negru nordul şi de albastru Sudul sînt nişte farsori. Eu văd Sudul cu totul altfel decît Monet [care pictase pe Coasta de Azur în 1884]. Există o distanţă mult mai mică între tonuri. Umbra e mai caldă şi simţi mai intens lumina — lumina în umbră, o, Seurat!"[9] Dar toate acestea nu-l împiedicau pe Signac să iubească Sudul, pe care îl considera mai armonios colorat decît Nordul: „Cer albastru, mare albastră, restul ars, oranj; — deci armonie forţată. Prin aceasta e Sudul încîntător"[10].

Fie că Gauguin împărtăşea sau nu părerile lui Signac, el era departe de a fi copleşit de Proveţa în care venise. La un moment dat, el pare chiar a-i fi afirmat lui van Gogh că, pentru el, Arles era „locul cel mai murdar din Sud"[11], deşi e de presupus că nu aceasta fusese prima lui impresie. „Cînd eram împreună la Arles — a scris el ulterior — nebuni amîndoi, în război continuu după culori frumoase, eu adoram roşul; unde să găseşti un roşu aprins perfect? El a scris deodată cu pensula cea mai galbenă pe un perete violet:

Je suis sain d'esprit
Je suis le Saint-Esprit"*[12]

De fapt, se ştie foarte puţin în legătură cu timpul petrecut împreună la Arles de Gauguin şi van Gogh. Mulţi ani mai tîrziu, cînd cel dintîi şi-a scris amintirile despre perioada respectivă, el a făcut-o cu tendinţa evidentă de a se autojustifica, ceea ce înclină considerabil relatarea în favoarea sa. Dacă faptele evocate sînt probabil exacte, este clar totodată că foarte mult din ce s-a petrecut în realitate a fost trecut cu vederea. Încă de la început, van Gogh a dat frîu liber emoţiei şi entuziasmului său reprimate vreme îndelungată; admiraţia faţă de Gauguin, bucuria de a avea, în sfîrşit, pe cineva cu care să discute problemele estetice vitale pentru el, s-au expri-

---

* *Sînt întreg la minte*
Sînt Sfîntul Duh (fr.) (n. tr.).

mat cu o cordialitate violentă. Gauguin, pe de altă parte, încerca să păstreze o anumită distanţă şi să se ocupe de afacerile proprii. În primele zile, nici n-a discutat în general despre pictura lui van Gogh, deşi acesta aştepta cu nerăbdare comentariile prietenului său; totuşi a apreciat în mod real tablourile cu *Floarea-soarelui* şi *Dormitorul* lui Vincent. În ceea ce îl privea, Gauguin intenţiona să stea o lună întreagă înainte de a se apuca serios de lucru, căci avea nevoie de timp să se acomodeze cu noul decor; pînă atunci voia să picteze doar cîteva studii şi să deseneze. De la primele plimbări prin Arles în compania lui van Gogh, care i-a prezentat mîndru toate locurile frumoase şi îndrăgite de el, Gauguin a început să se simtă dezrădăcinat şi i-a fost greu să-şi mascheze dezamăgirea. „Totul mi se pare mic, meschin, peisajul şi oamenii", îi scria el lui Bernard[13]. Reacţia lui Gauguin nu i-a putut scăpa lui Vincent care însă, nevrînd ca Theo să se simtă jignit bănuind reproşuri din partea lui, i-a scris numai că pictorul vorbea neîncetat de nostalgia sa după ţinuturile tropicale.

Deşi avea o mare admiraţie pentru Gauguin, iar la Paris purtaseră lungi discuţii amîndoi, van Gogh nu cunoştea adevărata faţă a prietenului său. Acum îl observa cu atenţie şi curînd avea să-i scrie lui Bernard: „Gauguin mă interesează foarte mult ca om — foarte mult. Mi s-a părut întotdeauna că în meseria noastră ingrată de pictori avem cea mai mare nevoie de oameni cu mîini şi stomac de salahori, cu gusturi mai naturale, cu temperamente mai caritabile şi mai pline de iubire decît bulevardierul parizian decadent şi putred. Or, aici, fără nici o îndoială, ne aflăm în prezenţa unei fiinţe virgine, cu instincte sălbatice. La Gauguin sîngele şi sexul prevalează asupra ambiţiei. Dar ajunge; tu l-ai văzut de aproape mai multă vreme decît mine. Voiam doar să-ţi împărtăşesc în cîteva cuvinte primele mele impresii. În al doilea rînd, nu cred că vei fi surprins dacă îţi voi spune că discuţiile noastre tind să trateze teribilul subiect al înfiinţării unei

Scanned with OKEN Scanner

asociaţii de pictori. N-am ajuns încă la nici un rezultat... dar eu, care cred cu certitudine într-o imensă renaştere a artei, cred că această nouă artă va avea drept patrie tropicele"[14].

La rîndurile lui van Gogh se adăuga următorul comentariu al lui Gauguin: „Nu-l ascultaţi pe Vincent; după cum ştiţi, el admiră cu uşurinţă şi are indulgenţa dito. Ideea lui despre o generaţie nouă la tropice mi se pare ca pictor absolut justă, şi continui să am intenţia de a mă duce înapoi în acele ţinuturi de îndată ce voi găsi mijloace. Cine ştie — cu puţin noroc?..."[15].

În timp ce-şi urmărea mai departe himera cu tropicele, Gauguin a continuat să arate cît de puţin îi plăcea la Arles. Ridica Pont-Aven-ul atît de mult în slăvi, încît van Gogh s-a simţit obligat să susţină şi el că în Bretania totul era mai bun, mai frumos şi avea un caracter mai pur decît în pîrjolita Provenţă[15a]. Nemulţumindu-se doar să calce în picioare ataşamentul şi dragostea prietenului său pentru sudul Franţei, curînd Gauguin a pus în discuţie pînă şi modul cum Vincent conducea „gospodăria" lor. Practic se poate spune că nu-i plăcea nimic din ceea ce se întîmpla în jurul lui. „La început — a scris el mai tîrziu — am găsit peste tot o dezordine care m-a şocat. Cutia pentru culori abia dacă ajungea să cuprindă toate tuburile de ulei presate, niciodată închise, dar, în ciuda acestei dezordini şi a acestei neorînduieli, tablourile îi erau pline de strălucire, ca şi cuvintele. Daudet, Goncourt, Biblia înflăcărau mintea lui de olandez. La Arles, cheiurile, podurile şi vapoarele, tot Sudul devenea pentru el Olanda. Uita chiar să şi scrie în olandeză. Încă în prima lună am constatat că şi în finanţele noastre comune pătrunsese acelaşi stil dezordonat. Ce era de făcut? Situaţia era delicată deoarece fratele său ne umplea modest cassa... Cu mari precauţiuni şi cu demersuri ocolite, prea puţin compatibile cu caracterul meu, am abordat chestiunea. Aici trebuie să recunosc, am reuşit mult mai uşor decît îmi închipuiam"[16].

Scanned with OKEN Scanner

De fapt, nu trebuie să ne surprindă că van Gogh a fost dispus să cedeze atît de repede. El voia ca vizita lui Gauguin să însemne un succes şi dorea din toată inima să aranjeze viaţa lor zilnică în aşa fel încît să fie pe placul prietenului său; era probabil pregătit să facă şi mai multe concesii, dacă acesta era preţul fericirii lui Gauguin. Cu mult înainte de a reuşi să-l convingă să vină la Arles, el îi schiţase deja unele aspecte ale viitoarei lor şederi în comun:

„Mi se pare că, dacă voi găsi încă un pictor care să vrea să exploateze Sudul şi care, ca şi mine, să fie atît de absorbit de munca lui încît să se mărginească a trăi ca un călugăr, să meargă la bordel o dată la două săptămîni — în rest să fie legat de munca lui şi să nu-i convină să piardă vremea — atunci va fi o afacere bună... Dar fratele meu nu vă poate trimite dumneavoastră nişte bani în Bretania şi mie alţi bani în Provenţa. N-aţi vrea să împărţiţi lucrurile de aici cu mine? Apoi, cuplîndu-ne cheltuielile s-ar putea să ne ajungă la amîndoi; sînt chiar sigur... Deşi viaţa mi se pare mai scumpă [decît în Bretania], nu este oare adevărat pe de altă parte că sînt şi posibilităţi mai bune de pictat aici? Oricum, dacă fratele meu ne-ar trimite 250 de franci pe lună pentru amîndoi, aţi veni? I-am împărţi. Dar în acest caz ar trebui să mîncăm acasă cît mai des cu putinţă şi să angajăm o femeie de servici cîteva ore pe zi pentru a evita să ne coste hotelul. Iar dumneavoastră ar urma să-i daţi fratelui meu cîte o pînză pe lună, fiind liber să faceţi ce vreţi cu restul“[17].

Cei doi prieteni au căzut de acord să-şi pună toţi banii în două cutii şi să-i împartă pe diverse categorii: chirie şi mîncare, plimbări nocturne şi „igienice“, tutun, etc. Pentru a economisi şi mai mult, Gauguin urma să gătească, iar van Gogh să facă piaţa. Spre deliciul lui Vincent, prietenul lui se dovedea a fi un bucătar minunat. Însă bugetul nu era niciodată echilibrat, cu toată contabilitatea lor strictă, şi van Gogh îi explica lui Theo: „Ce bine e că el are un dar unic de a di-

rija cheltuielile de zi cu zi. În timp ce eu sînt adeseori distrat şi mă preocupă să ajung la *scopul* propus, el are mai mult decît mine echilibrul banului pentru ziua respectivă. Partea lui slabă e că, printr-o mulţime de exhibiţii şi piruete, strică tot ce înfăptuise pînă atunci"[18].

Persistau însă multe motive de neînţelegere. Într-o scrisoare cam criptică adresată lui Theo, Vincent spunea: „L-am văzut în cîteva rînduri făcînd lucruri pe care tu sau eu nu ne-am permite să le facem, fiindcă avem conştiinţe care sînt altfel; am mai auzit şi două-trei lucruri de acelaşi gen care se spun despre el, dar eu, care l-am văzut de foarte-foarte aproape, cred că se lasă purtat de imaginaţie, de orgoliu poate şi e destul de iresponsabil"[18].

În altă ordine de idei, Gauguin se dezvăluia ca un povestitor fascinant şi îşi captiva tovarăşul cu istorii din anii uceniciei sale ca marinar, umplîndu-l pe van Gogh nu numai de respect ci şi de o încredere totală în persoana lui, ce-i amintea de *Pêcheur d'Islande* al lui Loti. După ce insistase cu destulă lipsă de tact asupra avantajelor Bretaniei, Gauguin îi oferea descrieri vii ale insulei Martinica, iar aceasta îi apărea deosebit de ispititoare lui Vincent[156]. În acest fel, Gauguin îl iniţia în frumuseţile unei lumi complet necunoscute, fapt ce poate explica de ce acum van Gogh visa o artă ce urma să fie creată la tropice.

De îndată ce farmecul întîlnirii lor s-a spulberat, cei doi prieteni s-au apucat de treabă, Gauguin desenînd schiţe, iar Vincent continuîndu-şi tablourile sub ochiul atent al companionului său. Au început să lucreze împreună, se pare, întîi la Alyscamps, însă, deşi pictau amîndoi în acelaşi timp, nu îşi alegeau aceleaşi motive şi nici nu puneau şevaletele unul lîngă altul. Tabloul lui Gauguin înfăţişînd les Alyscamps nu avea nimic neobişnuit în desen, dar accentul cădea pe nuanţele autumnale de foc. Versiunea lui van Gogh nu era doar mai colorată — el utiliza culori pure, un galben viu pe un verde palid, cu accente de roşu — ci şi mult mai viguroasă şi brutală, exe-

Scanned with OKEN Scanner

cutată în tuşe mari, pline de vibraţie, contrastînd cu tehnica mai subtilă, dar mai puţin temperamentală a lui Gauguin.

La începutul lunii noiembrie, Theo a deschis prima expoziţie individuală Gauguin la Paris cu pînze din Bretania, pe care pictorul i le trimisese înainte de a pleca la Arles. În ziua de 14 noiembrie, Gauguin primea o scrisoare prin care Theo îl informa: „Vă va face desigur plăcere să aflaţi că tablourile dumneavoastră au mult succes... Degas e atît de entuziasmat de operele dumneavoastră încît vorbeşte la multă lume despre ele şi va cumpăra tabloul reprezentînd un peisaj de primăvară cu o pajişte în planul apropiat şi cu două femei, una aşezată, cealaltă în picioare. Două lucrări sînt gata vîndute. Una e un peisaj pe verticală cu doi cîini pe o pajişte, a doua un iaz la marginea unui drum. Fiind vorba de o combinaţie bazată pe un schimb, o apreciez pe prima la 375 franci *netto pentru dumneavoastră*, iar a doua la 225. Voi mai putea vinde şi *Fetiţe bretone dansînd*, dar va trebui făcut un mic retuş. Mîna fetiţei care se află chiar la marginea pînzei capătă o importanţă ce nu pare a o avea... Cumpărătorul ar dori să revedeţi puţin forma acestei mîini, fără a modifica nimic altceva din tablou. Cred că nu vă este greu şi de aceea vă trimit pînza. Plăteşte 500 de franci pentru tabloul înrămat, la care m-a costat rama aproape 100 de franci... Din preţul tabloului recent vîndut am scăzut 15%, comisionul minim al firmei. Mulţi pictori ne lasă şi 25%. Dacă ajungem la o vînzare mai curentă, va trebui să vă conving să faceţi şi dumneavoastră la fel, dacă doriţi... Spuneţi-mi părerea dumneavoastră în această privinţă.

„Am fost bucuros să aflu că vă împăcaţi bine împreună şi că v-aţi putut apuca de lucru imediat. Mi-ar place să fiu şi eu cu dumneavoastră“[18a].

Gauguin a îndeplinit dorinţa colecţionarului şi a modificat puţin tabloul cînd i-a sosit la Arles. Însă, cînd Vincent l-a comparat cu lucrările mai

recente ale prietenului său, el le-a preferat de la distanţă pe acestea din urmă.

Întrucît Gauguin nu pare să fi luat cu el tablourile pictate la Pont-Aven, ci adusese doar *Femei bretone pe o cîmpie* de Bernard, această pînză a constituit materialul pe care van Gogh s-a familiarizat cu sintetismul radical practicat de prietenii săi. El a executat chiar o copie după ea şi a pictat un aspect al unei *Săli de dans,* în care s-a inspirat din compoziţia lui Bernard. Gauguin, la rîndul său, a conceput un mare desen reprezentînd o arleziană, pe care plănuia să-l folosească, oricît de mărturisit i-ar fi displăcut subiectul, pentru decorarea interiorului de la *Cafeneaua de noapte,* pictată mai înainte de Vincent. Lui van Gogh i-a plăcut acest desen. „Cred — îi scria el lui Theo — că ne vom petrece pînă la urmă serile desenînd şi scriind; avem de lucru mai mult decît putem face“ [19].

„Am făcut cîteva excursii prin bordeluri — îl informa van Gogh pe Bernard la două sau trei săptămîni după sosirea lui Gauguin — şi e de presupus că ne vom duce să pictăm frecvent acolo. Gauguin tocmai are în lucru o vedere din aceeaşi cafenea de noapte pe care am pictat-o şi eu, dar cu figuri văzute prin bordeluri. Promite să iasă ceva frumos. Eu am făcut două studii cu frunze căzînd pe o alee cu plopi [les Alyscamps] şi un al treilea cu o vedere generală a acestei alei, complet în galben“ [14]. Iar Gauguin adăuga în postscriptum: „Aceste două studii se află în camera mea şi v-ar place mult dacă le-aţi vedea; sînt făcute pe pînză de sac foarte groasă, dar foarte bună“ [15].

Cam în aceeaşi vreme, van Gogh era sedus de un alt subiect, o vie roşie ce devenea galbenă în depărtare, sub un cer verde, cu pămîntul violet şi galben, ud de ploaia în care se reflectă soarele la asfinţit. Această *Vie roşie* avea să fie unul din tablourile la care el să ţină cel mai mult. Simultan, Gauguin a pictat nişte femei culegînd struguri. Într-un bilet scurt către Bernard, el îi explica această pictură: „Vii purpurii formînd

Scanned with OKEN Scanner

triunghiuri pe coline galbene de crom. La stînga, bretonă din Le Pouldu în negru, şorţ gri. Două bretone aplecate cu rochii verzi-albastre şi corsaj negru. În prim plan, teren roz şi o femeie sărmană cu părul oranj, bluză albă şi fustă (pămînt verde cu alb). Totul făcut în linii groase, umplute de culori, aproape unite cu cuţitul pe *pînză groasă de sac*. E vederea unei vii de aici, de la Arles. Am pus în ea femei bretone — nu-mi pasă de *exactitate*. E cea mai bună pînză a mea de anul acesta şi, de îndată ce va fi uscată, o voi trimite la Paris. Am pictat deasemenea o cafenea care lui Vincent îi place mult, dar mie îmi place mai puţin. În definitiv, nu e treaba mea şi culoarea locală vulgară nu-mi stă bine. Îmi place la ceilalţi, dar am reţineri cînd e vorba de mine. Problema e de educaţie şi nu-i uşor să mă mai schimb acum. Sus: hîrtie roşie; trei tîrfe: una cu capul plin de moaţe, a doua cu şal verde pe spate, a treia cu şal roşu; la stînga un bărbat dormind. Biliard — în primul plan o figură de arleziană destul de atent executată, cu şal negru şi pieptul de tulle alb. Masă de marmură. Tabloul tăiat de o fîşie de *fum albastru;* dar figura din prim plan e mult *prea cuviincioasă*. În sfîrşit!"[20].

Femeile în pitoreştile lor costume negre erau probabil singurul subiect care îl atrăgea pe Gauguin la Arles, deşi nu doar costumaţia lor îl interesa. „E ciudat — îi scria el lui Bernard — că Vincent vede aici motive de tratat în stilul lui Daumier; mie, dimpotrivă, mi se par mai apropiate de Puvis, combinat cu arta japoneză. Femeile au aici coafuri elegante, o frumuseţe grecească, iar şalurile lor cad în pliuri ca în picturile primitive... În sfîrşit, merită văzute! În orice caz, există aici o sursă de *stil modern* frumos"[21]. Pictorul a exploatat această sursă într-un tablou cu *Femei într-o grădină*, în care formele largi şi plate seamănă cu cele din tablourile sale bretone, entuziasmîndu-l puternic pe Vincent. „Îi plac foarte mult pînzele mele — îi scria Gauguin lui Bernard — dar, în timp ce le pictez, i se

Scanned with OKEN Scanner

pare mereu că greşesc ba ici, ba colo. El este un romantic, în timp ce eu înclin către latura primitivă a lucrurilor. În privinţa culorii, lui îi plac potrivirile întîmplătoare ale pastei, ca la Monticelli, iar eu detest speculaţiile în execuţie"[18].

Deşi van Gogh era mult prea sincer pentru a nu-şi exprima părerile deschis, el a făcut-o probabil cu umilinţă, impresionat cum era de vastele cunoştinţe ale prietenului său. Într-adevăr, nu este greu să credem că acesta n-a fost mişcat de încrederea totală, aproape naivă, a lui Vincent. Căci van Gogh desigur îi repeta acum ceea ce îi mai spusese într-o scrisoare: „Consider extrem de comune concepţiile mele artistice în comparaţie cu ale dumneavoastră. Eu am mereu apetituri grosolane, de animal. Uit de totul cînd e vorba de frumuseţea exterioară a lucrurilor *pe care nu ştiu s-o redau*, căci o redau urîtă în tablourile mele şi grosolană deşi natura mi se pare perfectă"[22].

Gauguin şi-a amintit ulterior ce influenţă a exercitat el asupra concepţiilor prietenului său, insistînd că, pe atunci, van Gogh „încerca să se găsească pe sine, în timp ce eu, fiind mai în vîrstă, eram un om complet". (Vincent avea treizeci şi cinci de ani, iar Gauguin patruzeci, încît diferenţa de vîrstă nu era prea mare.) După spusele aceluiaşi Gauguin: „în momentul cînd am ajuns la Arles, Vincent era în plină şcoală neoimpresionistă şi mergea pe dibuite, din care cauză suferea; nu fiindcă această şcoală, ca toate şcolile dealtfel, era rea, ci pentru că nu corespundea caracterului său atît de nerăbdător şi de independent. Cu tot galbenul lui pe violet, cu toată munca lui pe bază de culori complementare, muncă dezordonată din partea lui, nu ajungea decît la dulci armonii incomplete şi monotone; ce îi lipsea era sunetul de trompetă. Mi-am luat misiunea de a-l lumina, ceea ce mi-a fost uşor, găsind un teren bogat şi fertil. Ca toate firile originale şi însemnate cu marca personalităţii, Vincent nu avea nici o teamă şi nici o încăpăţînare. Din acea zi, van Gogh a făcut progrese uimi-

Scanned with OKEN Scanner

toare; părea că întrevede tot ce se află în el şi, de aici, au urmat o serie de flori ale soarelui după flori ale soarelui, în plin soare... Fără a pierde o picătură din originalitatea lui, van Gogh a găsit la mine învăţături utile. Şi îmi era în fiecare zi recunoscător"[16].

Deşi este un fapt cert că van Gogh îi era recunoscător lui Gauguin pentru toate ideile lui stimulatoare, este de asemenea un fapt cert şi că el a pictat majoritatea naturilor lui moarte cu floarea-soarelui *înainte* de venirea prietenului său. Îl asculta bucuros pe Gauguin, însă nu-i urma sfaturile decît atunci cînd coincideau cu direcţia căutărilor sale proprii. Era pregătit să se lase influenţat de Gauguin şi dorea să-şi îmbunătăţească stilul sub direcţiunea acestuia, dar nu era dispus deloc să renunţe la ceea ce descoperise el singur în cursul lunilor de izolare petrecute la Arles.

Primul sfat pe care Gauguin i l-a dat lui van Gogh a fost să lucreze din memorie, sau, cum s-a exprimat Vincent, „să facă abstracţii". Acesta a pictat o compoziţie inspirată de tabloul *Femei într-o grădină* de Gauguin şi de amintirea grădinii părinteşti din Olanda, fiind fascinat de gama largă de posibilităţi ce i le deschidea pictatul din imaginaţie, căci de acum înainte avea la dispoziţie o varietate mai mare de subiecte în timpul iernii cînd, altminteri, n-ar fi putut realiza decît portrete sau naturi moarte în atelier. Făcîndu-se probabil interpretul teoriilor lui Gauguin, Vincent îi scria fratelui său: „Tablourile făcute din cap sînt mai puţin stîngace şi au un aer mai artistic decît studiile despre natură"[23].

Dar, în curînd, van Gogh avea să constate că succesul era numai relativ cînd încerca să lucreze exclusiv din memorie, fără acel stimul furnizat de observarea naturii. Şi astfel avea să-i scrie lui Bernard mai tîrziu: „Cînd era Gauguin la Arles, cum ştii, o dată sau de două ori m-am lăsat în voia unei abstracţiuni... şi abstracţiunea mi s-a părut o cale minunată. Dar e un tărîm vrăjit, dragul meu! Şi te trezeşti repede în faţa unui

Scanned with OKEN Scanner

zid"[24]. La acest capitol, sfaturile lui Gauguin n-au fost deci multă vreme urmate.

Deşi este posibil ca lui Gauguin să nu-i fi plăcut combinarea, de esenţă neoimpresionistă, a culorilor complementare de către Vincent — acesta recunoaşte că se gîndise la Seurat cînd îşi pictase *Dormitorul* — el nu putea susţine că prietenul său utilizează tehnica migăloasă şi de durată a lui Seurat (de aceea vorbise de un „lucru dezordonat cu complementarele"). De fapt, *Dormitorul* lui van Gogh tocmai era din pînzele care lui Gauguin îi plăceau foarte mult. Este adevărat că, de cînd pictase acel tablou, Vincent îşi modificase paleta de culori, dar procedase în acest fel pentru a ajunge la armonii mai calme şi tindea, prin urmare, exact către opusul a ceea ce Gauguin a pretins ulterior că îl învăţase să facă. Departe de a aspira să obţină „sunetul de trompetă" — deşi existase un asemenea sunet în portretul zuavului — van Gogh devenise acum receptiv la sonorităţile mai domoale.

Exemplul cel mai straniu al colaborării artistice dintre cei doi pictori se referă la predilecţia lui Vincent pentru compoziţiile bazate pe variaţiile unei singure culori, ca în tablourile lui cu *Flori ale soarelui,* o tendinţă pe care prietenul său a batjocorit-o fără milă[16]. Cu toate acestea, mulţi ani mai tîrziu, Gauguin şi-a revendicat meritul de a-l fi învăţat pe van Gogh „orchestrarea unui ton pur cu ajutorul tuturor derivatelor acelui ton"[25]. În orice caz, cînd acesta, ulterior, a făcut bilanţul a ceea ce îi datora lui Gauguin — datorie pe care niciodată nu a negat-o — nu la culoare s-a referit: „Vă asigur — îi scria el unui prieten — că datorez mult lucrurilor pe care mi le-a spus Gauguin despre desen şi am o mare, foarte mare stimă pentru maniera sa de a iubi natura"[26].

Este posibil ca această afirmaţie a lui van Gogh să facă aluzie la unele recomandări ale lui Gauguin, în legătură cu care pictorul francez a furnizat explicaţii cu puţin înainte de moarte; el susţinea că, datorită lui, Vincent a înlocuit în

Scanned with OKEN Scanner

peisajele sale „tot bîlciul obişnuit de obiecte caracteristice naturilor moarte, necesare altădată, cu acordurile majore ale unor culori solide, ce aminteau de o armonie totală; de aici interesul secundar al părţii literare sau, dacă vreţi, explicative. Desenul lui a devenit astfel, natural, mai flexibil. Asta e o chestiune de meşteşug, fără îndoială, totuşi, de mare importanţă. Iar, cum toate acestea necesitau din partea lui căutări care să corespundă inteligenţei şi caracterului său neliniştit, originalitatea şi personalitatea lui n-au avut decît de cîştigat." Şi Gauguin adăuga: „Nu vreau să iau nimic din meritul lui van Gogh, dar îmi rezerv părticica mea din el"[25].

Cînd comentau lucrările altor pictori, cei doi par a fi fost mereu în contradicţie. „Vincent şi cu mine — îi scria Gauguin lui Bernard — sîntem în general foarte rar de acord, mai ales cînd e vorba de pictură. El îi admiră pe Daumier, Daubigny, Ziem şi pe marele [Théodore] Rousseau, toţi oamenii pe care eu nu-i pot suferi. Dimpotrivă, îi detestă pe Rafael, Ingres, Degas, toţi oamenii pe care eu îi admir. Atunci îi spun: «Domnu'şef, aveţi dreptate!» ca să-mi găsesc liniştea"[13]. Însă deşi încerca să nu se angajeze în controverse cu Vincent, Gauguin era exasperat de inconsecvenţele acestuia, sau de ceea ce el aprecia ca inconsecvenţe din partea olandezului, după cum a şi scris în amintirile sale: „Cu toate eforturile mele de a descîlci din acel creier dezordonat o motivaţie logică a opiniilor critice pe care şi le formula, nu mi-am putut niciodată explica toate contradicţiile dintre pictura şi opiniile lui". Şi Gauguin adăuga observaţia că foarte curînd a început să simtă cum „Între el şi mine, unul un vulcan, celălalt fierbînd şi el, dar interior, se pregătea ca un fel de luptă"[16].

Dacă şi van Gogh avea presimţiri asemănătoare nu reiese din scrisorile adresate lui Theo. El continua să-şi informeze fratele cît de bine lucrau amîndoi împreună. Îi oferea dări de seamă regulate despre tablourile pe care le picta Gauguin, spunînd mereu ce mult le admira şi ce in-

Scanned with OKEN Scanner

teresantă era compania pictorului. „E un foarte mare artist și un excelent prieten“[27]. — „Mi-e extrem de plăcut să am o companie atît de inteligentă ca a lui Gauguin și să-l văd lucrînd“[28]. Într-adevăr, *lucrul* era leitmotivul tuturor scrisorilor sale, căci, pentru el, numai lucrul conta și nu avea nici o importanță dacă nu erau de acord sau dacă discutau în contradictoriu atîta timp cît se observau progrese în pictura lor. De aceea nu trebuie înțeles că Vincent se plîngea atunci cînd îi scria fratelui său că: „Zilele ne sînt ocupate cu lucrul, mereu cu lucrul; seara cădem frînți de oboseală și mergem la cafenea, apoi ne culcăm devreme. Așa o ducem într-una“[29].

După mai multe peisaje, Gauguin părea că, în sfîrșit, descoperise ceea ce el a numit ulterior „savoarea frustă“ a orașului Arles, deși o serie din tablourile sale de aici puteau lesne fi pictate și în Bretania[30]. Afirmația este valabilă pentru pînzele înfățișînd o *Femeie rezemată de o căpiță* și un grup de spălătorese ale căror costume doar mărturisesc originea lor provensală; dar Vincent considera cele două pînze superioare celor concepute la Pont-Aven. Schuffenecker îi împărtășea preferința. În decembrie, cînd Gauguin i-a trimis lui Theo van Gogh primul lot de tablouri pictate la Arles, a primit o scrisoare ditirambică de la Schuffenecker:

„Sîmbătă m-am dus împreună cu soția mea la Goupil să văd ultimele dumitale pînze. Sînt absolut entuziasmat. Sînt și mai frumoase decît seria din Bretania, mai abstracte și mai viguroase. Apoi, ce mă uimește e fecunditatea și abundența producției dumitale. Bietul de mine migălesc la o pînză mică luni întregi. E adevărat că fiecare face cît poate, dar dumneata, dragul meu Gauguin, pînă unde o să ajungi? Cred că amicii rîd mînzește; cum nu m-am întîlnit cu nici unul (în afară de Guillaumin), nu știu ce gîndesc ei acum, presupunînd că ar lăsa să se deducă ceva. Cu cît mă gîndesc mai bine și mă uit mai atent, cu atît sînt mai convins că îi veți desființa pe toți, cu

Scanned with OKEN Scanner

excepţia lui Degas. El e un colos, dar dumneata, dumneata eşti un gigant; iar giganţii au cucerit cerul. Ai urcat Ossa peste Pelion* ca să atingi cerul picturii. Nu-l vei atinge pentru că el este Absolutul, adică Dumnezeu, dar vei da mîna cu cei care au ajuns cel mai aproape de el. De, dragul meu Gauguin, în artă nu te aşteaptă numai succesul, ci gloria alături de pictori ca Rembrandt şi Delacroix. Dar vei avea de suferit ca şi ei. Sper că, totuşi, acum vei fi scutit cel puţin de suferinţa materială (banii)"[31].

Deocamdată, Gauguin nu avea nici o suferinţă. Aprobarea plină de respect a lui Vincent şi admiraţia lirică a lui Schuffenecker nu puteau decît să-l incite şi mai mult la lucru. Astfel a terminat versiunea sa la *Cafeneaua de noapte*, precum şi o natură moartă, iar împreună cu van Gogh au realizat fiecare cîte un portret al doamnei Roulin, soţia poştaşului prieten cu Vincent[32]. În amîndouă aceste picturi se folosesc profile viguroase şi un minimum de modelaj, dar tabloul lui Gauguin apare mai plat, deoarece pensulaţia sa este mult mai puţin agitată decît a lui van Gogh; de asemenea, la Gauguin, pe peretele din spatele doamnei Roulin se găseşte un peisaj extrem de sintetizat, probabil o reminiscenţă din Pont-Aven transpusă la Arles[32a].

Încetul cu încetul, Gauguin i-a cunoscut pe toţi prietenii lui van Gogh şi în special pe ofiţerul de zuavi Milliet, ale cărui povestiri din Indochina i-au sugerat poate ideea să-şi concentreze visurile despre tropice asupra Tonkinului, deşi, la început, el vorbea de reîntoarcerea în Martinica. Dar, o vreme, pictorul s-a gîndit foarte serios să facă din Tonkin destinaţia următoarei sale evadări din civilizaţie. Nu i-a cerut lui Milliet să-i pozeze şi lui dacă tot îi pozase lui Vincent, cu toate că îl interesa genul portretistic tot aşa de mult ca şi pe van Gogh. Acesta avea să-şi amintească de

---

* Schuffenecker face aici o inversiune. Conform mitologiei greceşti, Giganţii au urcat muntele Pelion din Thessalia peste muntele Ossa pentru a ajunge să ia cu asalt Olimpul (n.tr.).

Scanned with OKEN Scanner

discuţiile lor despre portrete în următorii termeni: „Gauguin şi cu mine vorbeam de această chestiune şi de altele analoge în aşa fel încît nervii ni se încordau pînă la stingerea completă a căldurii vitale“[33].

Gauguin hotărîse să facă un portret al prietenului său, în timp ce van Gogh picta încă un buchet de flori. Concomitent, Vincent lucra la o serie de portrete; în două rînduri, a pictat o vecină prietenă, doamna Ginoux, în costum de arleziană (rochie purpurie pe fond galben — o juxtapunere de complementare, atît de neplăcută lui Gauguin) şi cîteva figuri ale diferiţilor membri ai familiei Roulin. El, care era atît de amator să facă portrete, nu a încercat aparent niciodată să picteze un portret al lui Gauguin. Oare pictorul n-a avut răbdare să-i pozeze sau Vincent, asemeni lui Bernard, a fost prea intimidat şi n-a „îndrăznit“ să-l picteze? În schimb, van Gogh a imortalizat, în mod destul de straniu, dealtfel, scaunul lui Gauguin, „locul lui gol“, cum l-a numit el după aceea.

Cînd Gauguin i-a prezentat lui van Gogh portretul terminat al acestuia, un portret care, o recunoaşte şi el, nu semăna prea tare cu modelul, totuşi în care credea că surprinsese ceva din caracterul intim al prietenului său, Vincent a exclamat: „Sînt eu, dar eu ajuns la nebunie“[34]. În aceeaşi seară, cei doi s-au dus la cafenea, ca de obicei. Van Gogh a cerut un absint slab; începuse pe atunci să bea mult şi Gauguin îi ţinea companie bună la alcool. Potrivit mărturiei ulterioare a lui Gauguin (mărturie inatacabilă, deoarece n-au existat şi alţi martori), deodată van Gogh i-a aruncat paharul plin înspre cap, iar el nu l-a evitat decît lăsîndu-se în jos.

Apoi l-a luat pe Vincent de braţ şi l-a dus acasă, unde olandezul a adormit în cîteva secunde. A doua zi dimineaţă, şi-a amintit vag de seara dinainte şi de ofensa adusă prietenului său. „Vă iert bucuros şi din toată inima — i-a răspuns Gauguin — dar scena de ieri s-ar putea repeta şi, dacă aş fi lovit, mi-aş putea pierde con-

Scanned with OKEN Scanner

trolul şi v-aş strînge de gît. Permiteţi-mi să-i scriu fratelui dumneavoastră ca să-i anunţ întoarcerea mea"[35].

Astfel, Gauguin îl informa pe Theo van Gogh: „Făcîndu-mi toate socotelile, mă văd obligat să mă întorc la Paris. Categoric, Vincent şi cu mine nu putem trăi unul lîngă celălalt fără neînţelegeri, din cauza incompatibilităţii caracterelor noastre, iar el, ca şi mine, avem nevoie de linişte în munca noastră. E un om remarcabil ca inteligenţă, pe care îl stimez mult şi îl părăsesc plin de regrete, însă vă repet, acest lucru este necesar"[36]. Totodată îi scria şi lui Schuffenecker pentru a-l întreba dacă mai putea conta pe ospitalitatea lui odată ajuns la Paris.

Zilele următoare au fost deosebit de chinuitoare pentru Vincent. Simţea probabil că totul se prăbuşeşte în jurul lui, că visurile despre „atelierul Sudului" se pot spulbera definitiv. Toate gîndurile îi erau concentrate către un singur scop: să-l determine pe Gauguin să-şi reconsidere plecarea. La sugestia ultimului, au făcut o excursie în apropiere, la Montpellier, ca să viziteze muzeul local, cu celebra colecţie Bruyas, bogată în tablouri de Delacroix şi Courbet. Discuţiile lor despre artă, care, pînă atunci fuseseră de natură teoretică, s-au încins şi mai tare în faţa acestor picturi. Acum, Vincent însuşi îi relata fratelui său: „Discuţiile noastre conţin o *electricitate excesivă* şi uneori ieşim din ele cu capul obosit ca o baterie după descărcare"[37]. Însă, după această excursie, Gauguin s-a hotărît să rămînă totuşi la Arles şi l-a rugat pe Theo să nu ia în considerare scrisoarea sa anterioară, oferindu-i în acelaşi timp şi portretul lui Vincent pictat de el. Simultan, îi scria lui Schuffenecker, pentru a-l anunţa că şi-a schimbat planurile: „Din păcate, nu pot veni încă; le datorez foarte mult lui [Theo] van Gogh şi lui Vincent şi, în ciuda cîtorva dezagremente, nu pot purta pică unui suflet bolnav care suferă şi are nevoie de mine. Amintiţi-vă de Edgar Poe cum, de pe urma necazurilor şi stării nervoase, a devenit alcoolic. O să vă explic amănunţit

Scanned with OKEN Scanner

cîndva. În orice caz, stau aici, dar plecarea mea rămîne mereu ca o posibilitate"[38].

Într-o anumită măsură Vincent bănuia că hotărîrea lui Gauguin de a rămîne nu era definitivă. „Cred — îi spunea el lui Theo — că pe Gauguin l-a cam dezamăgit frumosul oraş Arles, căsuţa galbenă unde lucrăm şi mai ales eu. Într-adevăr, pentru el, ca şi pentru mine, ar mai fi dificultăţi grave de învins aici. Dar aceste dificultăţi se află mai mult în noi decît aiurea. Pe scurt, eu cred că sau va pleca definitiv sau va rămîne definitiv. Înainte de a lua o hotărîre, l-am sfătuit să se gîndească bine şi să-şi facă toate socotelile. Gauguin are o mare forţă, o mare capacitate creatoare şi tocmai din această cauză are nevoie de linişte. O va găsi el altundeva dacă n-o găseşte aici? Îl aştept să ia o hotărîre cînd va fi într-o stare de seninătate absolută"[39].

Pe cînd Vincent îl aştepta pe Gauguin să ia o hotărîre în stare de seninătate absolută, el însuşi era departe de a fi senin. Gauguin avea să-i spună mai tîrziu lui Bernard: „Din clipa cînd a fost vorba să plec din Arles, a devenit aşa de straniu încît abia mai suflam. Mi-a zis: «O să plecaţi» şi, cum i-am răspuns că «Da», a rupt dintr-un ziar următoarea frază şi mi-a pus-o în mînă: *Ucigaşul a fugit*"[40].

Mai există un factor, fără nici o legătură cu persoana lui Gauguin, care e posibil să fi contribuit şi el la nervozitatea lui van Gogh. După demersuri ce au durat peste un an, Theo tocmai se logodise cu o tînără olandeză, Johanna Bonger, sora prietenului său Andries Bonger. Nu este exclus ca Vincent — o natură extrem de acaparatoare în afecţiunile ei — să se fi temut că va pierde o parte din solicitudinea lui Theo cînd acesta avea să-şi întemeieze familia sa proprie[40a].

După incidentul de la cafenea, Vincent era tot mai agitat. Din bruscheţea şi turbulenţa lui excesivă, căzuse acum într-o tăcere absolută. Se scula uneori noptile şi se ducea la patul lui Gauguin, ca pentru a vedea dacă prietenul său mai era acolo sau plecase. În cele din urmă, tensiunea a

Scanned with OKEN Scanner

devenit insuportabilă pentru el. Cum să trăiască şi să lucreze neştiind ce îi va aduce ziua de mîine? Gauguin, închis în el şi morocănos, nu făcea nici un gest care să-i ofere o certitudine. În ajun de Crăciun, la o zi după ce Vincent îi scrisese lui Theo analizînd calm situaţia, Gauguin a plecat după cină să facă o plimbare de unul singur. Potrivit amintirilor pictorului (cuprinse în volumul *Avant et Après*, apărut în 1903), ajunsese aproape de capătul pieţii largi din faţa casei lor cînd a auzit în spate paşii cunoscuţi, într-o succesiune rapidă şi sacadată. S-a întors la timp ca să-l vadă pe Vincent pe punctul de a se arunca asupra lui cu un brici deschis în mînă. Probabil că privirea lui a fost paralizantă în acel moment, căci Vincent s-a oprit, a lăsat capul în jos şi s-a întors acasă. Mai tîrziu Gauguin s-a întrebat adeseori dacă n-ar fi trebuit să-şi dezarmeze prietenul atunci şi să încerce să-l liniştească; fapt este că, în realitate, s-a dus şi a dormit la un hotel[41].

Van Gogh s-a întors în camera lui şi, asaltat de halucinaţii auditive, şi-a tăiat urechea stîngă[42]. După ce a reuşit să oprească sîngerarea puternică, şi-a acoperit capul cu o beretă largă, a spălat urechea tăiată, a împachetat-o într-o hîrtie şi a alergat la bordelul pe care îl frecventau cei doi pictori. E de presupus că a sperat să-l găsească aici pe Gauguin. Dar acesta nu era. Ce s-a întîmplat la bordel aflăm citind rubrica *Ştiri locale* din ziarul apărut a doua zi la Arles: „Ieri, duminică, la 11h1/2 seara, numitul Vincent van Gogh, pictor, de origine olandeză, s-a prezentat la casa de toleranţă nr. 1, a chemat-o pe numita Rachel şi i-a înmînat urechea lui spunîndu-i: «Păstrează obiectul acesta cu grijă.» Apoi a dispărut. Informată de această faptă, care nu putea fi decît a unui biet alienat, poliţia s-a deplasat a doua zi dimineaţă la respectivul individ, pe care l-a găsit zăcînd în pat, abia dînd semne de viaţă"[43].

Incidentul a produs o mare agitaţie în *rue du* Bout-d'Arles unde se aflau bordelurile[44]. Conform

relatării poliţistului Robert, care în acea noapte era de serviciu în cartierul rău famat al oraşului, „trecînd prin faţa casei de toleranţă nr. 1, ţinută de numita Virginie . . . ., prostituata [Rachel] poreclită Gaby, aceasta din urmă, în prezenţa patroanei mi-a dat un ziar . . . zicîndu-mi: «Uite ce cadou ne-a făcut pictorul». Le interoghez puţin, procedez la deschiderea pachetului şi constat că în el se găsea o ureche întreagă. Datoria mea era să raportez şefului direct . . . care pleacă, împreună cu alţi agenţi, la locuinţa lui"[45].

Cînd, a doua zi dimineaţă, Gauguin, care nu ştia nimic din ce se întîmplase în ajun, s-a întors la casa galbenă, un comisar de poliţie l-a luat în primire de la uşă întrebîndu-l de ce îşi asasinase prietenul. I-au trebuit cîteva minute să-şi revină din stupoare, după care au urcat împreună în camera lui Vincent. Gauguin şi-a dat repede seama că trupul mai era cald încă. Uşurat, i-a spus comisarului să-l scoale cu blîndeţe pe van Gogh şi să-i spună că prietenul lui a plecat la Paris. Apoi s-a retras.

La deşteptare, Vincent a întrebat de Gauguin, a cerut pipa şi tutunul şi cutia în care ţineau banii; aparent voia să se încredinţeze că acesta îşi luase bani de drum[46]. În timp ce mutilatul era transportat la spital, Gauguin îi telegrafia lui Theo să vină urgent la Arles şi se pregătea el însuşi de plecare.

Patru zile după întoarcerea sa în Paris, unde a locuit la Schuffenecker, Gauguin a primit vizita lui Emile Bernard, care auzise de internarea lui van Gogh şi era nerăbdător să afle amănunte. Într-o scrisoare lungă şi tristă către Aurier, Bernard transcria tot ce îi spusese pictorul:

„Sînt atît de îndurerat încît am nevoie de cineva care să vrea să mă asculte puţin şi să mă înţeleagă. Prietenul meu cel mai drag, Vincent, e nebun. De cînd am aflat vestea parcă am înnebunit şi eu . . . M-am grăbit să-l văd pe Gauguin, care mi-a spus următoarele: «În ajunul plecării mele [din Arles], Vincent a fugit după mine — era noapte — m-am întors, căci de la un timp

Scanned with OKEN Scanner

se purta foarte ciudat şi m-am aşezat în gardă. Mi-a spus: «Sînteţi taciturn, atunci voi fi şi eu la fel.» M-am dus la hotel în acea noapte şi, cînd m-am întors, tot oraşul era în faţa casei noastre. Jandarmii m-au arestat căci casa era plină de sînge. Iată ce se întîmplase: Vincent s-a întors după plecarea mea, a luat briciul şi şi-a retezat urechea. Apoi şi-a acoperit capul cu o beretă adîncă, s-a dus la o casă publică şi i-a dat urechea lui unei nefericite de acolo spunîndui: «O să-ţi aduci aminte de mine, adevăr îţi spun»"[47].

E o diferenţă notabilă între versiunea oferită de Gauguin cincisprezece ani mai tîrziu în volumul său de amintiri *Avant et Après* şi versiunea povestită lui Bernard imediat după incident. În cele ce relatează Bernard nu există *nici o* referire la încercarea lui van Gogh de a se arunca asupra lui Gauguin cu un brici deschis în mînă. În schimb, repetînd fără îndoială propriile cuvinte ale lui Gauguin, Bernard afirmă foarte clar că van Gogh a luat briciul *după* ce s-a întors acasă, anume pentru a se mutila. Scriindu-şi memoriile în 1903 (într-o vreme cînd amănuntele stranii ale acestui incident fuseseră descrise pe larg în multe ocazii), Gauguin a considerat poate mai oportun să exagereze agresivitatea lui van Gogh astfel încît să fie justificat de ce îşi părăsise prietenul într-un moment de criză.

Bernard a mai obţinut de la Gauguin şi unele amănunte despre ce s-a întîmplat cu van Gogh la spital, amănunte pe care i le-a transmis lui Aurier: „Vincent a fost internat în spital; starea lui era foarte proastă. Vrea să doarmă cu ceilalţi bolnavi, goneşte sora şi se spală în găleata pentru cărbuni. E de presupus că îşi continuă mortificaţiile biblice ale trupului. Au fost nevoiţi să-l încuie singur într-o cameră". Şi Bernard exclama: „E pierdut prietenul meu drag şi pînă la moartea lui nu e decît o chestiune de timp"[47].

Temerile tînărului pictor par justificate căci, la spital, starea lui van Gogh era considerată ca fiind gravă; trei zile nu şi-a revenit din incon-

ştienţă. Devotatul poştaş Roulin, care îşi vizita prietenul zilnic, s-a gîndit, la două zile după internarea acestuia, că se apropie sfîrşitul, dar în aceeaşi zi pacientul şi-a revenit. Cînd a sosit şi Theo, nu i-a rămas altceva de făcut decît să-şi încurajeze fratele. Logodnicei sale de cîteva zile, Theo i-a scris: „Cînd eram cu el, avea momente în care se purta normal, dar, după cîteva clipe îşi începea iarăşi divagaţiile filozofice şi teologice. Era foarte deprimant să asişti la toate acestea; din cînd în cînd îşi dădea seama ce boală are şi în asemenea momente încerca să plîngă — dar nu-i venea nici o lacrimă. Bietul luptător şi bietul, bietul suferind. Cel puţin deocamdată, nimeni nu poate face nimic pentru a-i atenua suferinţele, deşi îl încearcă atît de profund şi atît de tare. Dacă ar fi găsit pe cineva căruia să-şi poată deschide inima, poate că nu s-ar mai fi întîmplat nimic“[48].

Vincent se simţea foarte nenorocit că îi crea fratelui său atîtea griji şi era supărat pe Gauguin că îl chemase pe Theo la Arles, ceea ce i se părea absolut inutil. „Sînt dezolat că ai făcut această călătorie — îi spunea el lui Theo — aş fi vrut să te scutesc de ea, căci, în definitiv, n-am păţit nimic rău şi tu nu aveai de ce te deranja“[49]. Cîteva zile mai tîrziu, Theo pleca lăsîndu-l într-o stare mult îmbunătăţită.

De îndată ce a putut scrie, Vincent i-a trimis o scrisoare lui Gauguin: „Dragă prietene Gauguin, profit de prima mea ieşire din spital pentru a-ţi scrie două cuvinte de prietenie sinceră şi profundă. M-am gîndit adeseori la dumneata în spital, chiar în plină febră şi slăbiciune relativă. Spune-mi — crezi că venirea fratelui meu era absolut necesară, prietene? Măcar acum asigură-l că totul e bine, iar pe dumneata vreau să te rog să ai încredere... Atunci, aş dori... pînă ce vom reflecta mai bine şi dumneata şi eu, să nu vorbeşti de rău biata noastră căsuţă galbenă...“[50].

Chiar mai tîrziu, cînd a fost nevoit să părăsească atît de îndrăgita căsuţă galbenă şi, odată cu ea, toate iluziile anterioare despre un eventual

„atelier al Sudului", van Gogh nu i-a reproşat nimic lui Gauguin ci, dimpotrivă, a insistat mereu cît de mult îi datora el în realitate. În schimb, comentariile în legătură cu prietenul său sînt uneori neaşteptate. „După opinia mea — a scris odată Vincent — e mai bun ca om decît ca artist"[26].

NOTE

1. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, mijlocul lui octombrie 1888); *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, vol. III, nr. 556, pag. 350—351.
2. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, 10 septembrie 1888); *ibid.*, nr. 535, pag. 301.
3. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său(Arles, iulie 1888); *ibid.*, nr. 507, pag. 253.
4. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, începutul lui septembrie 1888); *ibid.*, nr. 531, pag. 294.
5. Vezi V. Doiteau şi E. Leroy: *La folie de van Gogh*, Paris, 1928, pag. 41.
6. Scrisoare a lui V. van Gogh către Gauguin, (Arles, octombrie 1888); vezi *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. B 22, pag. 237—238.
7. Wauters: *Nebunia lui Hugo van der Goes*, 1872, Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruxelles.
8. Signac, jurnal, Saint-Tropez, 29 septembrie 1894; vezi *Extraits du journal inédit de Paul Signac*, I, „Gazette des Beaux-Arts", iulie-septembrie 1949.
9. Scrisoare a lui Signac către Camille Pissarro (Collioure, septembrie 1887); document nepublicat, obţinut prin amabilitatea regretatului Rodo Pissarro, Paris.
10. Scrisoare a lui Signac către Lucien Pissarro, Collioure, 29 august 1887; document nepublicat, obţinut prin amabilitatea regretatei d-ne Esther L. Pissarro, Londra.
11. Gauguin citat de V. van Gogh într-o scrisoare către fratele său (Arles, 3 februarie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 576, pag. 386.
12. Gauguin: *Natures mortes*, „Essais d'Art libre", ianuarie 1894. (Acest articol nu a fost inclus în volumul de amintiri al lui Gauguin: *Avant et Après*, Paris, 1923.)
13. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Arles, decembrie 1888); vezi *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, 1946, nr. LXXVIII, pag. 154—155.
14. Scrisoare a lui V. van Gogh către Bernard, (Arles, octombrie-noiembrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. IV,

Scanned with OKEN Scanner

nr. B 19 a, pag. 230—231. (Această scrisoare a fost dată de Bernard lui Aurier care a folosit-o pentru articolul său despre van Gogh; vezi cap. VII și nota 67).

15. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, post-scriptum la scrisoarea precedentă; document nepublicat, obținut prin amabilitatea Ing. V. W. van Gogh, Laren.

15a Vezi scrisoarea lui V. van Gogh către fratele său (Arles, sfîrșitul lui octombrie 1888), neinclusă în *Verzamelde Brieven*; *Complete Letters of Vincent van Gogh*, Greenwich, Conn., nedatat (1958) vol. III, nr. 558 b, pag. 97—99.

16. Gauguin: *Avant et Après* (scrisă la Atuana, Insulele Marchize, 1903), Paris, 1923, pag. 15—19.

17. Ciornă a unei scrisori a lui V. van Gogh către Gauguin (Arles, începutul lui iunie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 494 a, pag. 227.

18. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, 17 ianuarie 1889); *ibid.*, nr. 571, pag. 373.

18a Scrisoare a lui Theo van Gogh către Gauguin, Paris, 13 noiembrie 1888; vezi M. Bodelsen: *An Unpublished Letter by Theo van Gogh*, „Burlington Magazine", iunie 1957. Se pare că amatorul a refuzat să cumpere tabloul chiar și după ce Gauguin i-a adus modificările cerute, căci în anul următor, el este expus cu titlul *Horă în iarbă* la expoziția de la Volpini (vezi capitolul VI, nota 13), unde a fost înregistrat la nr. 36, fără numele proprietarului, ceea ce înseamnă că încă aparținea pictorului. În cele din urmă, Gauguin avea să-și ia din nou tabloul în Bretania.

19. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, noiembrie 1888); *ibid.*, nr. 560, pag. 356.

20. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard (Arles, noiembrie 1888); vezi Vincent van Gogh: *Letters to Emile Bernard*, Londra-New York, 1938, pag. 106, 119—120, planșele 31 și 32.

21. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard (Arles, noiembrie 1888); vezi *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, *op. cit.*, nr. LXXV, pag. 151.

22. Scrisoare a lui V. van Gogh către Gauguin, (Arles, începutul lui octombrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 553 a, pag. 344.

23. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Arles, noiembrie 1888); *ibid.*, nr. 561, pag. 358.

24. Scrisoare a lui V. van Gogh către Bernard, (Saint-Rémy, noiembrie-decembrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. B 21, pag. 234.

25. Scrisoare a lui Gauguin către Fontainas (Atuana, septembrie 1902); vezi *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, *op. cit.*, nr. CLXXVI, pag. 306.

26. Scrisoare a lui V. van Gogh către J. Russell, (Saint-Rémy, sfîrșitul lui ianuarie 1890); vezi H. Thannhauser: *Van Gogh and John Russell, Some Unknown Letters and Drawings*, „Burlington Magazine", septembrie 1938, și *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 623 a, pag. 494.

Scanned with OKEN Scanner

27. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, noiembrie-decembrie 1888); *ibid.*, nr. 562, pag. 359.
28. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, decembrie 1888); *ibid.*, nr. 563, pag. 361.
29. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, noiembrie 1888); *ibid.*, nr. 560, pag. 355.
30. În unele cazuri, tablouri pictate de Gauguin la Arles au fost atribuite perioadei sale bretone; astfel, peisajul reprodus în Rewald: *Gauguin*, New York, 1938, pag. 65, ca *Peisaj breton* (azi la John Herron Art Institute, Indianapolis), a fost cu certitudine pictat la Arles. O cronologie detaliată a tablourilor lui Gauguin pictate la Arles și o altă succesiune a scrisorilor lui van Gogh în timpul vizitei lui Gauguin, diferită de cea din *Verzamelde Brieven*, au fost stabilite de Dr. Mark Roskill de la Universitatea Harvard și vor fi publicate în „Gazette des Beaux-Arts". Întrucît studiul nu a fost încă publicat, nu mă simt autorizat să apelez la el pentru anumite modificări ce s-ar fi cerut operate în acest capitol.
31. Scrisoare a lui Schuffenecker către Gauguin, Paris, 11 decembrie 1888; document nepublicat, colecția Pola Gauguin, obținut prin amabilitatea lui Henry Dorra, Washington D.C.
32. Vezi Ing. V. W. van Gogh: *Madame Roulin — la Berceuse — door Vincent van Gogh en Paul Gauguin*, „Museumjournaal", octombrie 1955.

32a Datorez identificarea acestui tablou lui Dr. Mark Roskill.

33. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Saint-Rémy, noiembrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 604, pag. 453.
34. Într-o scrisoare către Theo, Vincent a explicat mai tîrziu: „Eu eram, de acord, extrem de obosit și încărcat cu electricitate, cum eram atunci". (Saint-Rémy, 10 septembrie 1889); *ibid.*, nr. 605, pag. 458.
35. Gauguin: *Avant et Après*, *op. cit.*, pag. 20. După cum relatează Gauguin în acest volum, la cincisprezece ani după incident, succesiunea faptelor a fost următoarea: el a pictat portretul lui van Gogh și, în aceeași seară, acesta a aruncat în el cu un pahar, apoi și-a cerut scuze a doua zi dimineață, ca să încerce un nou atac asupra lui Gauguin tot în acea seară și apoi să se automutileze. Dar, potrivit scrisorilor lui van Gogh și ale lui Gauguin însuși, portretul a fost pictat în noiembrie sau la începutul lui decembrie 1888, deci cu cîteva săptămîni înaintea nopții fatidice de 24 decembrie. Chiar dacă episodul cu aruncarea paharului a avut sau nu loc după terminarea portretului, el a determinat expedierea scrisorii lui Gauguin către Theo (vezi nota 36), care nu este datată. În orice caz, e sigur că, după ce van Gogh și-a cerut scuze, cei doi au mers împreună la Montpellier, deoarece Gauguin i-a scris lui Theo ca să-și anuleze intenția de a veni la Paris după întoarcerea lor din această excursie.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi faptele sînt prezentate mai corect în această lucrare decît în însemnările lui Gauguin, nu există nici o garanţie că naraţiunea lor din acest capitol urmează cursul real; ea încearcă mai degrabă să stabilească o succesiune probabilă, pornind de la toate documentele disponibile.

36. Scrisoare a lui Gauguin către Theo van Gogh, (Arles, decembrie 1888); vezi Introducerea la *Verzamelde Brieven*, vol. I, pag. XLII.
37. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, decembrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 564, pag. 363.
38. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker (Arles, decembrie 1888); vezi Roger Marx: *Lettres inédites de Vincent van Gogh et de Paul Gauguin*, „Europe", 15 februarie 1939.
39. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, 23 decembrie 1888); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 565, pag. 363—364.
40. Scrisoare a lui Bernard către Aurier (Paris, 1 ianuarie 1889). vezi nota 47.

40a Despre această problemă, vezi C. Mauron: *Notes sur la structure de l'inconscient chez Vincent van Gogh*, „Psyché", nr. 75—78, ianuarie-aprilie 1953.

41. Vezi Gauguin: *Avant et Après op. cit.*, pag. 20—21.
42. Problema dacă van Gogh şi-a tăiat toată urechea sau numai lobul a dat naştere la unele discuţii. Dr. Rey şi poliţistul Robert sînt de acord cînd susţin amîndoi că van Gogh şi-a tăiat toată urechea (versiune la care subscrie şi Gauguin, deşi nu l-a văzut niciodată pe Vincent după mutilare), în schimb Dr. Gachet şi fiul acestuia precum şi soţia lui Theo şi Signac afirmă că pictorul şi-a tăiat numai lobul urechii; vezi Doiteau şi Leroy: *Vincent van Gogh et le drame de l'oreille coupée*, „Aesculape", iulie 1936. Potrivit spuselor D-rului Rey, (*ibid.*), urechea tăiată a fost adusă la spitalul din Arles a doua zi după accident, prea tîrziu ca s-o mai poată coase la loc. În relatarea D-rului Peyron, Saint-Rémy, 9 mai 1889, (citată la pag. (328)), se afirmă că van Gogh s-a mutilat „tăindu-şi urechea".
43. *Le Forum républicain*, citat în H. Perruchot: *La vie de van Gogh*, Paris, 1955, pag. 284, nota de subsol 2.
44. În amintirile ei, (Introducerea la *Verzamelde Brieven*, vol. I, pag. XLII), văduva lui Theo, care nu a fost la Arles povesteşte ulterior că, trezit de zgomot, poştaşul Roulin a fugit la locul evenimentelor şi l-a adus pe prietenul său Vincent la casa galbenă. Scena însă ni se pare de o veridicitate îndoielnică, deoarece este improbabil ca Roulin să-l fi lăsat apoi singur pe van Gogh, fără să cheme un doctor sau fără să încerce să cureţe sîngele împroşcat prin toată camera. Fiica lui Roulin, cu care am vorbit în 1955, nu-şi amintea să-l fi auzit vreodată pe tatăl ei spunînd că l-a dus pe Vincent acasă în acea noapte dramatică.

Scanned with OKEN Scanner

45. Robert, mai tîrziu datată 11 septembrie 1929, citat în Doiteau și Leroy: *op. cit.*, „Aesculape", iulie, 1936.
46. Vezi Gauguin: *Avant et Après*, *op. cit.*, pag. 20—23.
47. Scrisoare a lui Bernard către Aurier (Paris, 1 ianuarie 1889); Potrivit unui pasaj din această scrisoare, ea a fost scrisă la „patru zile după întoarcerea precipitată a lui Gauguin" de la Arles. Document nepublicat, obținut prin amabilitatea lui Jacques Williame, Châteauroux.
48. Scrisoare a lui Theo van Gogh către logodnica sa, Johanna Bonger, (Arles, sfîrșitul lui decembrie 1888); vezi Introducerea la *Verzamelde Brieven*, vol. I, pag. XLII.
49. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său (Arles, 1 ianuarie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 566, pag. 364.
50. Scrisoare a lui V. van Gogh către Gauguin (Arles, 1 ianuarie 1889); trimisă în același plic cu aceea către fratele său, *ibid.*, pag. 364—365.

Scanned with OKEN Scanner

VI.

1889

ACADEMIA JULIAN
EXPOZIȚIA SINTETISTĂ DE LA VOLPINI ȘI GRUPUL DIN PONT-AVEN

După întoarcerea sa precipitată din Arles în decembrie 1888, Gauguin a rămas vreo trei luni în Paris, profitînd încă o dată de ospitalitatea lui Schuffenecker. Își punea mari speranțe în expoziția celor XX din Bruxelles, la care primise o invitație pe cînd se mai găsea încă la Arles și unde spera să-i „detroneze" pe neoimpresioniști. Într-adevăr, pictorul vedea cu amărăciune cum Seurat și prietenii acestuia erau oaspeți curenți ai expozițiilor din Belgia, în timp ce el era ignorat. Nu este imposibil să-și fi datorat, de fapt, invitația unei recomandări a lui Degas, pe care el însuși ar fi solicitat-o. Printre invitați, în afară de Gauguin, mai figurau Seurat, Camille Pissarro, Cross și Luce, precum și Monet și Degas, acesta din urmă însă refuzînd să participe. Gauguin plănuia chiar să meargă personal la Bruxelles, dar n-a reușit să adune bani de drum. Iar succesul răsunător pe care conta nu s-a materializat nici el; de fapt, singura încurajare i-a venit din partea lui Octave Maus, care a scris despre expoziția din Bruxelles într-un săptămînal parizian: „Dintre toți exponenții, cel care deține privilegiul de a stîrni în cel mai înalt grad rînjetele publicului este dl. Paul Gauguin ... Din faptul că un peisaj prezintă arbori albaștri și un cer galben vizitatorii deduc că dl. Gauguin nu posedă nici cele mai elementare noțiuni de colorit, iar dintr-o *Viziune după predică,* simbolizată prin

lupta lui Iacob cu îngerul pe o cîmpie de un roşu aprins, ei înţeleg că artistul a vrut să-şi bată joc de ei, cu aroganţă. Cu umilinţă mărturisesc însă admiraţia mea sinceră pentru dl. Paul Gauguin, unul dintre coloriştii cei mai rafinaţi pe care i-am văzut şi pictorul cel mai străin de trucurile obişnuite care există. Primitivismul picturilor sale mă atrage tot atît de mult ca şi farmecul armoniilor lui. Există la el ceva din Cézanne şi ceva din Guillaumin. Dar ultimele sale pînze atestă că evoluţia se produce şi că artistul se eliberează de orice amintire obsedantă... Nici una dintre pînze n-a fost înţeleasă de public... pe toate le laudă însă Degas, ceea ce trebuie să-l consoleze pe pictor în mod deosebit, în ciuda aprecierilor al căror ecou ironic i-a ajuns probabil la urechi"[1].

Tentativa nereuşită de a vinde cîte ceva la Bruxelles a afectat pentru o vreme planurile lui Gauguin de a strînge bani în vederea unei noi călătorii la tropice; în schimb, a hotărît să se întoarcă în Bretania, să cheltuie mai puţin acolo, în compania prietenului său Meyer de Haan. Între timp se ocupa însă cu ceramica şi cu unele mici sculpturi.

Înainte de plecare, Gauguin a mai realizat, împreună cu Emile Bernard, o serie de litografii cu subiecte din Bretania şi a pictat un tablou mare al lui Schuffenecker cu soţia şi cele două fetiţe ale lor, în atelierul acestuia. Lucrarea era mult mai îndrăzneaţă sub aspectul compoziţiei, execuţiei şi culorii decît portretul lui van Gogh, făcut de pictor la Arles. Aflîndu-se acum la Paris, Gauguin păstra legătura cu Theo van Gogh şi coresponda cu Vincent; se pare însă că pe „elevul său de o zi", Paul Sérusier, nu l-a mai întîlnit şi astfel n-a putut şti că micul panou pictat de Sérusier în *Bois-d'Amour* de la Pont-Aven după sfaturile lui avusese o influenţă uriaşă asupra tînărului autor ca şi asupra tovarăşilor săi de la Academia Julian.

Academia Julian nu era o „academie" în sensul strict al cuvîntului, ci mai degrabă o şcoală de artă care oferea modele şi un control nu foarte

Scanned with OKEN Scanner

drastic al activităţii cursanţilor. Teoretic vorbind, în Franţa tot învăţămîntul artistic era gratuit, aşa cum erau şi şcolile publice, dar instituţia oficială, *Ecole des Beaux-Arts*, nu-i putea admite pe toţi cei ce doreau să-i urmeze cursurile. Pentru a nu îi obliga pe contribuabilii francezi să suporte cheltuiala cursurilor gratuite ale studenţilor străini şi, în acelaşi timp şi pentru a nu ofensa generozitatea legiuitorilor, conducerea belle-artelor franceze a găsit o soluţie foarte abilă: ea impunea ca o condiţie tuturor străinilor să dea un examen extrem de dificil de limbă franceză, care avea drept rezultat că toţi cei veniţi din alte ţări în dorinţa de a studia cu maeştrii oficiali ai Franţei se vedeau respinşi. O soartă similară aveau şi mulţi francezi, dar din motive de talent. Această situaţie l-a făcut pe Rodolphe Julian, un pictor fără daruri deosebite (ce părea mai mult un vînător de premii), să-şi deschidă o „academie" proprie în care, folosindu-se de o şiretenie, a angajat patru dintre cei mai renumiţi profesori de la *Ecole des Beaux-Arts* să verifice o dată pe săptămînă munca studenţilor. Iniţiativa lui Julian s-a bucurat de un succes atît de mare că în curînd el a trebuit să deschidă mai multe filiale în Paris, dintre care una exclusiv pentru femei artiste.

Acest succes poate fi lesne explicat prin faptul că Julian oferea posibilitatea la sute, dacă nu cumva la mii de tineri artişti, în special străini respinşi de *Ecole des Beaux-Arts*, să studieze într-o academie sub conducerea unora chiar din maeştrii Şcolii amintite. Oricît de rentabilă era această instituţie pentru Julian, ea revenea la fel de avantajoasă pentru cursanţi şi pentru profesorii ei. Căci, într-adevăr, ca membri în juriul Salonului, diferiţii profesori se aranjau între ei ca lucrările elevilor lor să fie admise la Salon, în timp ce elevii, la rîndul lor, îşi alegeau profesorii în juriu cu majorităţi copleşitoare în fiecare an. Astfel, tinerii puteau scrie acasă cu mîndrie că erau elevi ai unor pictori celebri, că expuneau la Salon şi că se aflau pe drumul recunoaşterii artis-

Scanned with OKEN Scanner

tice. Avantajele acestui sistem bine pus la punct meritau taxele cerute de Julian.

Printre elevii Academiei exista şi o categorie de tineri artişti care părăsiseră în mod deliberat *Ecole des Beaux-Arts* cu principiile ei învechite şi participau la cursurile de la Julian pentru că aici puteau lucra fără un prea mare amestec din partea profesorilor; de asemenea veneau şi o serie de pictori mai bătrîni ca să profite de orele cînd pozau modele vii. Odată cu creşterea prestigiului instituţiei, cei veniţi din străinătate nici nu se mai prezentau la *Ecole des Beaux-Arts*, ci mergeau direct la Academia Julian căci ea îi atrăgea de fapt la Paris. Ceea ce învăţau aici îşi datorau lor înşile, străduinţei şi receptivităţii lor şi mai puţin personalităţii insignifiante a profesorilor. Academia era un punct de plecare de unde porneau multe căi pe care candidaţii îşi puteau făuri singuri destinul.

Într-o mare măsură, faima acestei instituţii se datora comportamentului insurgent al membrilor ei, grosolăniei lor legendare, farselor nemiloase, glumelor pline de cruzime cu care erau întîmpinaţi noii veniţi şi teribilelor şiruri indiene de pe străzile Parisului. Studenţii străini, întotdeauna ţinte uşoare pentru glume, duceau în multe cazuri o viaţă dură la Julian şi mulţi dintre ei au renunţat, disperaţi.

Academia consta dintr-un grup de ateliere înţesate de elevi, cu pereţii plini de zgîrieturi, acoperiţi de caricaturi, înăbuşitoare, neaerisite şi extrem de zgomotoase. Deasupra uşii erau înscrise maxime ale lui Ingres: „Desenul este probitatea artei", „În natură căutaţi caracterul" sau „Buricul este ochiul torsului". Nu era uşor să-ţi găseşti un loc printre şevaletele şi scaunele înghesuite; oriunde te-ai fi aşezat, stăteai în calea cuiva. Veteranii şi cei care cîştigaseră deja distincţii la Salon deţineau locurile cele mai invidiate, lîngă podiumul unde pozau modelele, în vreme ce noii veniţi erau trimişi în ultimele rînduri, de unde abia puteau vedea aceste modele (de multe ori pozau cîte două odată). Studenţi

Scanned with OKEN Scanner

erau de toate naţionalităţile: ruşi, turci, egipteni, sîrbi, români, finlandezi, suedezi, germani, englezi, scoţieni şi foarte mulţi americani, pe lîngă numărul mare de francezi care constituiau fermentul dezordinii generale. Englezii, rezervaţi, erau cel mai adesea imitaţi şi batjocoriţi, germanii, victorioşi în războiul din 1871 împotriva Franţei, nu erau trataţi mai rău decît alţii, dar nici nu erau iubiţi prea tare şi toată lumea se aştepta din partea lor să cînte *jodlere* în orice clipă, iar americanii erau în general lăsaţi în pace fiindcă ştiau să-şi folosească bine pumnii. În pauze, organizau cîteodată reprize de box între ei şi erau singurii cărora li se permitea să poarte joben în timpul cursurilor, o derogare de la „reguli" nepermisă nimănui altcuiva. Un american extrem de înalt atrăgea atenţia datorită faptului că îşi fixa pensulele pe un băţ lung pentru a se forţa să picteze de la distanţă şi să-şi aprecieze în acelaşi timp şi munca. Stînd pe scaun şi ţinînd paleta între genunchi, el picta o pînză aşezată înaintea celui din faţa sa şi mînuia pensula cu alonjă peste capul acelui nefericit vecin. Printre numeroşii pictori care într-un moment sau altul au lucrat la Academia Julian se aflau irlandezul George Moore, devenit mai tîrziu scriitor, germanul Louis Corinth, elveţianul Félix Vallotton, spaniolul Ignacio Zuloaga, englezul William Rothenstein şi, ulterior, dintre americani, Alfred Maurer.

În atmosfera înăbuşitoare a atelierelor, zgomotul era de multe ori insuportabil. Cîteva minute studenţii păstrau liniştea, după care izbucneau în cîntece asurzitoare. Se cîntau melodii de toate felurile şi din toate ţările. Francezii erau foarte pricepuţi în a prinde refrenele şi cuvintele străine. Le plăceau îndeosebi cîntecele negrilor şi aşa-numitele strigăte de luptă ale indienilor americani. În afară de aceasta, se imitau diferitele animale — broaşte, porci, tigri şi altele — sau se fluiera prin tubul cheii. Unul din cîntecele favorite ale studenţilor de la Academia Julian era început de un solist:

Scanned with OKEN Scanner

La peinture à l'huile
est très difficile
la care corul îi răspundea
Mais c'est bien plus beau
*que la peinture à l'eau**

Nu existau reguli şi nu exista disciplină; deşi apăreau foarte rar, nici profesorii nu erau respectaţi. Unii studenţi îi sfidau în mod ostentativ, întorcîndu-şi pînzele cu faţa în jos la trecerea lor. Pe de altă parte este adevărat că nici sfaturile acestor profesori nu concordau întotdeauna între ele. Bouguereau, cel mai cunoscut şi cel mai puţin imaginativ dintre ei, insista invariabil asupra „corectitudinii" desenului, în timp ce alţii erau ceva mai dispuşi să facă unele concesii culorii. Lefebvre, un pictor de nuduri înzestrat, însă extrem de convenţional, reuşea să corecteze pînă la şaptezeci de lucrări în două ore. Caracter direct şi neafectat, îl preocupa întotdeauna respectarea proporţiilor şi avea fără excepţie cîte un cuvînt de încurajare pentru toată lumea. Colegul său Robert-Fleury, distins în ţinută ca şi în vorbire, examina studiile tinerilor pictori de multe ori fără a scoate o vorbă, sau, dacă li se adresa, era pentru a-i informa că nu-şi putea permite să se preteze la corectarea unor asemenea mîzgăleli. Sfatul său preferat era că umbrele nu au culori, ci sînt mereu neutre. Cît despre Doucet, un parizian îndatoritor şi stilat, acesta manifesta o simpatie binevoitoare faţă de experimentele excentrice din ateliere. Printre studenţi erau mulţi care nu doreau să adopte preceptele sfinte pentru *Ecole des Beaux-Arts*, ci să-şi urmeze propriile lor înclinaţii. Puvis de Chavannes şi Monet îşi împărţeau influenţa în rîndul studenţilor celor mai inteligenţi[2].

În fiecare atelier exista cîte un *massier***, ales

---

* Pictura în ulei
e foarte grea.
Dar e mult mai frumoasă
decît pictura în acuarelă (fr.) (n.tr.).

** Aprod care duce bastonul la ceremonii, strîngător de cotizaţii. (fr.) (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

prin vot dintre cursanţi, ale cărui îndatoriri erau să evite incidentele prea grave, să aibă grijă de sobă, să tocmească modelele şi să îndeplinească sarcini administrative generale. Paul Sérusier servea drept *massier* pentru aşa-numitul „atelier mic" al Academiei Julian, din *faubourg* Saint-Denis, unde erau profesori Lefebvre şi Boulanger. Înconjurat de studenţi mai mult sau mai puţin vulgari şi necivilizaţi, el se distingea ca un om cu o cultură superioară, ca o forţă stimulatoare, ca un model intelectual şi artistic. Era însă în acelaşi timp un admirabil camarad, vesel, dispus oricînd la glume, apărător al celor slabi, mîndru de forţa sa fizică, de prezenţa sa plăcută şi de vocea sa frumoasă. Născut în 1863, Sérusier urmase excelente studii superioare şi se pasionase de teatru, domeniu în care a scris chiar cîteva piese în versuri, a pictat decoruri, a confecţionat marionete; avea lecturi întinse şi se apucase chiar să înveţe limba arabă. După ce părinţii lui s-au opus o vreme să urmeze o carieră artistică, au cedat permiţîndu-i să intre în Academia Julian, unde făcea progrese foarte rapide. Un tablou de-al său, realizat după toate preceptele convenţionale pe care i le inculcaseră profesorii Academiei, a obţinut chiar o „menţiune de onoare" la Salonul din 1888. Dar, în acelaşi an, scurta perioadă a cunoştinţei sale cu Gauguin i-a deschis brusc noi orizonturi.

Întorcîndu-se de la Pont-Aven la Paris în octombrie 1888, Sérusier arătase micul panou pictat de el în Bretania sub îndrumarea lui Gauguin cercului său restrîns de prieteni intimi de la Julian. Ridicîndu-se deasupra majorităţii submediocre a studenţilor, aceşti prieteni ai pictorului erau interesaţi de ideile noi şi gata să pornească pe drumuri încă neumblate. Toţi erau începători în pictură şi cu cîţiva ani mai tineri decît el: Pierre Bonnard, Edouard Vuillard, Maurice Denis, Félix Vallotton şi Paul Ranson. La început, panoul lui Sérusier li se păruse aproape inform datorită gradului înalt de sintetizare a elemen-

Scanned with OKEN Scanner

telor lui, căci, de fapt, dintr-un entuziasm de prozelit, Sérusier mersese mult mai departe cu abstractizarea decît Gauguin însuşi. Mica sa pictură semăna cu un pled fantezist pe care cineva cususe petece de culoare uniformă şi un minimum de elemente naturaliste; era destul de greu de spus care era partea de sus şi care cea de jos a tabloului. Pe nişte trunchiuri de copaci bleu se sprijineau mase plate de galben şi verde, o pată albastră era o porţiune de cer văzută printre frunze şi reflexia întregului peisaj într-un lac, pictată absolut liber, ocupa întreaga jumătate inferioară a tabloului. Explicîndu-şi tabloul, Sérusier a transmis prietenilor săi mesajul lui Gauguin şi anume că, în loc să copieze natura aşa cum o percepe el, pictorul ar trebui să o *reprezinte*, să o permuteze într-un joc de culori vii, subliniind, pentru plăcerea ochiului, arabescurile simple, expresive şi originale.

Interpretarea dată de Sérusier scopurilor lui Gauguin era fascinantă, însă prietenii lui au încercat să nu se lase orbiţi de entuziasmul acestuia. Li se oferea deodată o soluţie la multe din problemele pe care ei abia avuseseră timp să le abordeze sau de care poate nici nu avuseseră cînd să afle. Ar fi fost prea simplu să se grupeze în jurul lui Gauguin şi să-i accepte docili teoriile. Să renunţe ei la curiozitatea lor sănătoasă, la bucuria de a experimenta, la emoţia descoperirilor neaşteptate adoptînd evanghelia lui Sérusier? Să dea tinereţea lor întreprinzătoare pentru o certitudine matură? Desigur, puteau afla multe lucruri noi, care să le ajute să se elibereze de convenţiile naturalismului, dar exista şi pericolul să se închidă într-o formulă prea îngustă. Şi, pe deasupra, mai erau încă o mulţime de întrebări la care Sérusier însuşi nu ştia răspunsurile, căci schimbul său de idei cu Gauguin se limitase doar la cîteva ore.

În timp ce concepţiile lui Gauguin deveniseră aproape o obsesie pentru Sérusier, acesta îşi dădea seama cît de puţin totuşi le cunoştea şi era nerăbdător să-l reîntîlnească pe maestru. În

Scanned with OKEN Scanner

vacanța de Paști a mers, împreună cu alți studenți de la Academia Julian la Pont-Aven, de unde Gauguin îi scria lui Bernard: „A sosit de curînd Sérusier, care nu vorbește decît de evoluția lui. Are de gînd să-i țină piept lui Lefebvre și să-i cîștige toți studenții, după cum spune el. N-am văzut nimic din ce [a pictat]...“[3].

În mod destul de straniu, la început Sérusier a trăit o deziluzie profundă la Pont-Aven și i-a scris prietenului său Maurice Denis: „Mi-am dat seama, chiar după ce am sosit, că Gauguin, cu care stau, nu e artistul din visurile mele; am găsit în raționamentul lui puncte asupra cărora nu sîntem de acord și în operele lui o lipsă de delicatețe, o afectare ilogică, puerilă, a desenului, o originalitate căutată care dă în mistificare. Am evitat, deci, să-i arăt ce pictez“[4]. Dar trei zile mai tîrziu, Sérusier își încheia pe un ton mai optimist scrisoarea din Le Pouldu, o mică stațiune pe malul mări, nu departe de Pont-Aven: „Am sosit ieri pe această plajă minunată unde voi rămîne cincisprezece zile, singur cu Gauguin, fără distracții, fără griji și fără *aperitive*. Sînt cuprins de febra lucrului, totul merge bine... Cred că am să fac în sfîrșit ceva ca lumea“[5].

În entuziasmul său, Sérusier a scris pe peretele hanului următorul *credo* luat din scrierile lui Wagner: „Cred într-o judecată de apoi la care toți cei ce au îndrăznit să traficheze în această lume arta sublimă și castă, toți cei ce au mînjit-o și au degradat-o cu sentimentele lor josnice, cu pofta lor meschină de cîștiguri materiale, își vor primi pedeapsa. Cred în schimb că discipolii fideli ai marii arte vor fi glorificați și că, învăluiți într-o pînză celestă de raze, de parfumuri, de acorduri melodioase, se vor întoarce să se piardă pentru veșnicie în sînul izvorului divin al întregii armonii“[6].

Înspirat de o devoțiune mistică față de chemarea sa, Sérusier trebuia să-și găsească doar expresia potrivită cu darurile lui înnăscute. Problema care îl preocupa mai presus de orice și pe care a discutat-o probabil cu Gauguin pe larg se

Scanned with OKEN Scanner

rezumă în cîteva cuvinte astfel: „Ce rol trebuie să aibă natura în opera de artă? Unde trebuie să se oprească? În sfîrşit, din punctul material de vedere al execuţiei, trebuie să lucrăm după natură, sau numai s-o privim şi să ne-o amintim? O libertate prea mare mă sperie pe mine, biet copist şi totuşi găsesc atîtea lucruri în capul meu, evocate de spectacolele din fiece clipă, încît natura mi se pare mică şi banală“[4].

Sfaturile date de Gauguin lui Sérusier au coincis, probabil, cu acelea oferite anterior lui van Gogh, însă oricît de dogmatic ar fi fost Gauguin şi oricît de dornic Sérusier să înveţe, acesta din urmă nu pare a se fi întors la Paris pe deplin convins că descoperise adevărul.

Între timp, întreg Parisul era emoţionat şi se agita cu ocazia apropiatei Expoziţii Universale ce trebuia să se deschidă în primăvara lui 1889 sub semnul recent construitului Turn Eiffel, simbol al noului mod cum fierul putea fi utilizat în arhitectură. Dintre artişti, puţini au fost cei atraşi de structura lui elegantă, excepţie făcînd Seurat, care a pictat o schiţă mică, plină de lumină, a turnului chiar înainte de terminare. Mai tîrziu, Douanier Rousseau l-a inclus în cîteva din pînzele sale.

Secţiunea artistică a Expoziţiei Universale din 1889 urma să cuprindă o expoziţie centenară (deschisă cu oarecare întîrziere), în care criticul Roger Marx avusese curajul să includă şi un număr de lucrări ale unor pictori care încă erau contestaţi, ca de pildă Manet, Monet şi Pissarro. Într-un moment de îndoială şi descurajare, Auguste Renoir l-a informat pe Roger Marx: „Consider că tot ce am făcut pînă acum este rău şi mi-ar fi cît se poate de neplăcut să mă văd şi expus“[7]. Mai modest, sau mai mîndru, Degas pur şi simplu a refuzat să se folosească de sala specială care-i fusese pusă la dispoziţie. În ce îl priveşte pe Cézanne, Roger Marx n-a putut să-l admită decît printr-un subterfugiu: Victor Chocquet, prieten deopotrivă cu Renoir şi Cézanne,

Scanned with OKEN Scanner

a refuzat să împrumute organizatorilor niște piese de mobilier vechi dacă nu figura în expoziție și un tablou de Cézanne. Desigur, contingentul inevitabil de artiști oficiali era larg reprezentat, însă nu exista nici o prevedere în legătură cu posibilitatea de a expune a tinerilor artiști, precum Gauguin, căci Roger Marx întîmpinase deja o rezistență acerbă în a-i impune chiar pe predecesorii lor imediați.

Singura modalitate pentru Gauguin de a apărea în cadrul Expoziției Universale ar fi fost să urmeze exemplul oferit anterior de Courbet și Manet care își construiseră propriile lor pavilioane în incinta expoziției. Dar, pentru aceasta, îi lipseau mijloacele. Părăsise orice speranță de a mai figura în expoziție cînd, cu totul întîmplător, Schuffenecker a descoperit un loc unde să poată expune el și prietenii săi. Pictorul remarcase marea sală a unei cafenele numite în mod corespunzător *Grand Café des Beaux-Arts*, situată chiar lîngă secțiunea artistică oficială. Vorbind cu patronul, un italian pe nume Volpini, acesta i se plînsese disperat că oglinzile în valoare de 250 000(?) de franci pe care le comandase pentru decorarea pereților, nu vor fi gata la timp. Se pare că lui Schuffenecker nu i-a fost greu să-l convingă pe proprietar că îi revenea mai ieftin dacă renunța la oglinzi, acoperea pereții cu o pînză grena și-l lăsa pe el și pe prietenii lui să-și atîrne tablourile în local[8]. Gauguin a primit vestea cea neașteptată la Pont-Aven și i-a răspuns imediat lui Schuffenecker: „Bravo! Ați reușit! Vedeți-vă cu [Theo] van Gogh și aranjați totul pînă la sfîrșitul ședерii mele aici. Atîta doar, țineți minte că nu este o expoziție pentru *alții*. În consecință, să ne înțelegem să fim un grup mic de prieteni și, din acest punct de vedere doresc să fiu *reprezentat* cît mai mult posibil. Procedați deci cît mai în avantajul intereselor mele, în funcție de spațiul care va fi. [Urmează o listă de zece tablouri din Martinica, Arles și Bretania, pe care Gauguin le dorea expuse.] Nu uitați că noi invităm, prin urmare . . .

Scanned with OKEN Scanner

Schuffenecker . . .	10 pînze	40 pînze
Guillaumin	10 „	
Gauguin	10 „	
Bernard	10 „	
Roy	2 „	10 pînze
Omul din Nancy . .	2 „	
Vincent	6 „	
		50 pînze

Atîta e de ajuns. Eu refuz să expun împreună cu *ceilalţi*, Pissarro, Seurat, etc. E grupul nostru! Voiam să expun puţin, dar Laval spune că e rîndul meu şi că aş fi prost să lucrez pentru ceilalţi"[9].

De la început, pictorul a adoptat o poziţie destul de agresivă cu privire la confraţii săi pe care nu voia să îi invite şi este ciudat de ce i-a oferit o reprezentare atît de masivă tocmai lui Guillaumin care, de fapt, aparţinea mai mult vechii gărzi impresioniste decît grupului său. Este adevărat, pe de altă parte, că acesta nu avea nici un contract cu Durand-Ruel şi numai rareori era inclus între impresionişti; dar e de presupus că a fost şi el contrariat de atitudinea lui Gauguin faţă de prietenii săi impresionişti, căci a refuzat să participe la expoziţie. Gauguin a explicat după aceea că, dacă Guillaumin ar fi expus împreună cu el, atunci ar fi invitat mai puţini pictori tineri şi necunoscuţi. De fapt, considera că refuzul lui Guillaumin era echivalent cu o dezertare.

În lista iniţială Gauguin a uitat să-l includă pe prietenul său Laval, dar ulterior l-a adăugat şi pe el. Roy şi „omul din Nancy", pictorul Léon Fauché, erau doi tineri artişti pe care Gauguin îi cunoscuse de curînd în Bretania şi care îi ceruseră sfatul. Sérusier însă a fost lăsat pe din afară. Un alt adăugat la listă a fost Daniel de Monfreid, prieten al lui Schuffenecker, cu care Gauguin făcuse cunoştinţă la începutul lui 1889. Totuşi pare ciudat că nu s-a găsit loc pentru Meyer de Haan.

Cum era şi normal, Schuffenecker, în ciuda mediocrităţii sale ca pictor, figura cu zece pînze,

deoarece el era, în definitiv, nu doar inițiatorul întregii acțiuni ci și prietenul cel mai credincios și mai răbdător al lui Gauguin. Mai semnificativ este însă faptul că ultimul i-a acordat lui Emile Bernard același spațiu cît lui însuși (deși lui Vincent van Gogh i-a dat mai puțin). După cum i-a explicat ulterior Gauguin lui Theo van Gogh, el se considera pe sine și pe Bernard stîlpii noului curent, în timp ce în ceilalți vedea numai niște „substitute".

Cînd, potrivit indicațiilor prietenului său, Schuffenecker, s-a dus la Theo van Gogh în legătură cu expoziția lor, acesta, spre marea lui surprindere, s-a declarat împotriva întregii acțiuni. „Am spus la început că o să expui și tu — îi relata el fratelui său — dar totul a căpătat un asemenea aer de tapaj încît n-ar fi fost bine să fii cu ei . . . Ca și cum te-ai fi dus la Expoziția Universală pe scara de serviciu"[10]. Astfel, fără a-și mai consulta fratele, Theo i-a declinat participarea. Mai tîrziu, pictorul i-a confirmat hotărîrea, deși în nici un caz nu condamna proiectul în sine; dacă n-ar fi avut o încredere oarbă în fratele său, poate că Vincent s-ar fi supărat pe el că se amestecase. „Cred — îi scria el lui Theo — că ai făcut bine că nu ai dat picturi de-ale mele pentru expoziția lui Gauguin și a celorlalți; am un motiv suficient să mă abțin fără să-i jignesc atîta vreme cît nu sînt complet vindecat. E neîndoielnic pentru mine că Gauguin și Bernard au merite mari și reale. Că pentru oameni ca ei, care iubesc viața, care sînt tineri și *trebuie* să trăiască, să-și deschidă un drum al lor, este imposibil să-și întoarcă toate pînzele cu fața la perete pînă ce o să-i placă lumii să-i accepte în ceva, în oțetul oficial. Expunînd prin cafenele dai naștere la scandaluri, ceea ce este, nu zic nu, de prost gust, însă eu, în două rînduri încă, am această crimă pe conștiință, după ce am expus la *Tambourin* și pe *avenue de* Clichy . . . Deci, oricum, eu sînt mai rău și mai condamnabil decît ei în această privință: a creării scandalului, pe legea mea, fără voie. După părerea mea, micuțul

Bernard a pictat pînă acum cîteva tablouri absolut uimitoare, în care se simte o delicateţe, ceva atît de esenţialmente franţuzesc şi de calitate rară. În sfîrşit, nici el nici Gauguin nu sînt genul de artişti care să încerce a intra în Expoziţia Universală pe scara de servici. Fii sigur de asta. Că ei *nu au putut* să tacă e de înţeles"[11].

Deşi van Gogh lipsea, Gauguin era hotărît să meargă tot înainte, adunîndu-şi prietenii şi adepţii în jurul său ca să dovedească tuturor că puteau apărea în faţa publicului ca un grup mai mult sau mai puţin omogen. Camaradul lui Bernard, Anquetin, a fost adăugat la lista de exponenţi. Dar a existat un pictor care a dat de înţeles că ar fi acceptat o invitaţie dacă i s-ar fi trimis: e vorba de Toulouse-Lautrec. Totuşi, fiindcă expusese odată cu un grup adversar lui Gauguin, el s-a văzut exclus, deşi era prieten cu Bernard şi cu Anquetin[12]. Este adevărat, pe de altă parte, că Lautrec nu avea nici o afinitate cu cercul lui Gauguin din punct de vedere stilistic.

Gauguin a venit personal la Paris pentru a organiza expoziţia. Cu o roabă ajuta la transportul pînzelor, înrămate în alb, la Volpini, unde, împreună cu prietenii săi, le agăţau pe pereţii grena, sub privirea binevoitoare a proprietarului. Sala cafenelei s-a dovedit, se pare, mult mai spaţioasă decît se aşteptaseră. Nu cincizeci de tablouri, cîte socotise Gauguin că va strînge, putea expune grupul, ci aproape o sută de uleiuri, desene şi acuarele. Dintre acestea, contingentul cel mai larg era furnizat de Bernard, care prezenta peste douăzeci de lucrări, înscriind în catalog şi cîteva *peintures au pétrole* sub numele de Ludovic Némo. Schuffenecker expunea douăzeci de pînze, iar Gauguin doar şaptesprezece. Laval, cunoscut ca leneş, mereu nemulţumit de tablourile sale, nu avea decît zece. Anquetin şi Roy au contribuit fiecare cu cîte şapte, Fauché cu cinci, iar Daniel [de Monfreid] cu trei. Catalogul tipărit era frumos realizat, cu reproduceri după desene de Gauguin, Bernard, Schuffenecker şi Roy. Din lucrările lui Gauguin figurau tablouri din Martinica,

Scanned with OKEN Scanner

Bretania şi Arles; Laval a trimis la rîndul său tablouri din Martinica şi Bretania; şi tot subiectele bretone constituiau o parte importantă din exponatele lui Bernard[13].

Cînd s-a pus problema cum să fie anunţată expoziţia, Gauguin a avut unele incertitudini în privinţa denumirii potrivite. El şi anturajul său tindeau către o sinteză a senzaţiilor lor şi retezaseră orice legături cu impresioniştii, dar Gauguin continua — ca şi van Gogh — să se considere un impresionist. La Pensiunea Gloanec, el şi prietenii săi erau mereu numiţi impresionişti. În timp ce Seurat şi grupul său îşi afirmau fără echivoc descendenţa spunîndu-şi „neoimpresionişti", Gauguin s-ar fi proclamat singur impresionist „nou" sau „modern" dacă nuanţa n-ar fi fost prea subtilă pentru el. Simplificînd lucrurile, a rămas la formula de „grup impresionist şi sintetist". În acest fel spera probabil să beneficieze de simpatia pe care impresioniştii şi-o cîştigau încet la o categorie mică şi lipsită de prejudecăţi a publicului şi de asemenea stabilea un numitor comun pentru toate picturile asociaţilor săi care nu-i reflectau stilul propriu. Bernard spune că această denumire i-a fost de fapt sugerată de prietenul lui Albert Aurier. În orice caz Gauguin nu şi-a dat niciodată osteneala să explice de ce a ales tocmai aceste două cuvinte, cu toate că ele au dus la numeroase interpretări greşite.

S-au tipărit şi afişe care, pe un fond cu dungi orizontale albe, anunţau în caractere vizibile deschiderea expoziţiei de pictură a unui *Groupe impressionniste et synthétiste* la *Café des Arts* şi enumerau participanţii. Ca să asigure o largă răspîndire acestor afişe, Gauguin, Laval, Schuffenecker şi Bernard au pornit într-o noapte să le lipească în tot oraşul. S-au urcat unul pe umerii celuilalt să le pună în locuri de unde să nu poată fi rupte[12]. „Schuffenecker are pretenţia că această manifestaţie îi va zdrobi pe toţi ceilalţi pictori — îi relata fratelui său Theo van Gogh — şi dacă ar fi fost lăsat după capul lui, ar fi părăduit

Scanned with OKEN Scanner

prin Paris cu steaguri de toate culorile ca să arate că el este în realitate marele învingător"[10].

Cu cîteva zile înaintea vernisajului, Bernard îi scria lui Aurier, pe care între timp îl prezentase mai multora din prietenii săi şi cu care vizitase un număr de expoziţii. (Împreună cu colegul său Julien Leclercq, Aurier mersese la Tanguy să admire tablourile din Sud ale lui van Gogh, admiraţie pe care o împărtăşea deasemeni Octave Mirbeau.) De data aceasta, Bernard îi cerea lui Aurier să le asigure o publicitate gratuită în periodicele simboliste: „Graţie unor eforturi de toate felurile am intrat, în sfîrşit, la Expoziţia Universală. Avem un local. Localul este o cafenea, locul cel mai bun din lume unde se poate vedea pictură asupra căreia trebuie să întîrziţi şi să reflectezi. Acum, această cafenea trebuie cunoscută. trebuie spus unde este şi ce conţine. Am recurs azi la prietenia dumneavoastră şi mai ales la ideile dumneavoastră artistice ca să ne ajutaţi pe cît vă stă în putinţă adică să rugaţi să apară în toate gazetele pe care le cunoaşteţi . . . o notiţă cam în genul acesteia:

«De văzut la Café des Arts (Pavilionul Belle-Artelor, în faţa Pavilionului Presei) expoziţia unui nou grup de impresionişti. Localul se datorează înţelegerii arătate de dl. Volpini, artisticul director al lui Grand Café. Exponenţii sînt: Paul Gauguin, Emile Bernard, Emile Schuffenecker, Charles Laval, Louis Anquetin, Vincent [sic] Roy. (Vom reveni cu o cronică amănunţită asupra acestei expoziţii)»"[14].

Bernard mai adăuga şi că suprafaţa de expunere avea douăzeci şi patru de metri lungime pe şapte metri înălţime. El sugera ca revista *Le Moderniste*, al cărei redactor-şef era Aurier, să publice un catalog al exponatelor într-un număr special, care să se vîndă în expoziţie. Criticul n-a dat curs acestei sugestii şi pare a nu fi fost de acord nici cu afirmaţia conform căreia cafeneaua era „locul cel mai bun din lume" pentru a studia tablouri, dar şi-a început cronica generală

Scanned with OKEN Scanner

despre Expoziţia Universală cu următorul paragraf:

„Din fericire, aflu că iniţiativa individuală tocmai a încercat ceea ce imbecilitatea administrativă, în veci incomensurabilă, n-ar fi consimţit niciodată să realizeze. Un mic grup de artişti independenţi au reuşit să forţeze porţile, nu ale unui Palat al Belle-Artelor, ci ale Expoziţiei şi să creeze o minusculă concurenţă Expoziţiei oficiale. Vai, instalaţia e puţin primitivă, cam ciudată şi, cum se va spune, fără îndoială, *boemă!*... Dar ce vreţi? Dacă aceşti bieţi oameni ar fi avut un palat la dispoziţie, cu siguranţă că nu şi-ar fi atîrnat pînzele pe pereţii unei cafenele“[15].

Expoziţia s-a deschis la sfîrşitul lui mai sau începutul lui iunie şi i-a surprins pe obişnuiţii cafenelei care mergeau la Volpini să vadă o anume „Prinţesă Dolgorouka“ dirijînd o orchestră de violoniste, probabil rusoaice, acompaniate numai de un singur bărbat la cornet[16]. Expoziţia nu a atras atenţia cronicarilor de la presa zilnică, însă Aurier a făcut, se pare, aşa cum l-a rugat Bernard; drept urmare, au apărut scurte notiţe în mai multe periodice simboliste. Gustave Kahn în *La Vogue* (apărută din nou după o perioadă de suspendare) îşi exprima regretul că tablourile lui Gauguin erau expuse în condiţii atît de ingrate şi se pronunţa nemulţumit despre lucrările celorlalţi pictori[17]. Félix Fénéon a scris în *La Cravache* cu mai multă simpatie pentru Gauguin şi prietenii acestuia, dar a formulat opinia că Anquetin l-ar fi influenţat pe Gauguin: „Este probabil că maniera d-lui Anquetin, conture de netrecut, culori plate şi intense, a avut o anumită influenţă asupra d-lui Paul Gauguin; — influenţă formală în exclusivitate, căci nu mi se pare că o senzaţie cît de mică se observă în lucrările lui [ale lui Anquetin] savante şi decorative“[18]. Gauguin, care nu îl cunoştea pe Anquetin, nu l-a iertat niciodată pe Fénéon pentru această afirmaţie, deşi opinia criticului, greşită în esenţă, era concretă în măsura în care stilul cloisonist al lui An-

Scanned with OKEN Scanner

quetin îi era extrem de familiar lui Gauguin prin intermediul lui Bernard[18a].

În cronică Fénéon mai spunea: „De aceste pînze nu te poţi apropia din cauza bufetelor, pompelor de bere, meselor, bustului casieriţei d-lui Volpini şi a unei orchestre de tinere moscovite ale căror arcuşe dezlănţuie în sală o muzică fără nici un raport cu policromiile de pe ziduri“[18].

Cel mai ciudat articol despre expoziţie a apărut însă în revista *Art et Critique*, sub semnătura lui Jules Antoine, care încerca să-i separe pe exponenţi în impresionişti şi sintetişti. Elogiile sale mergeau către Schuffenecker. Pe Anquetin şi Bernard îi considera drept singurii sintetişti, în timp ce Gauguin era impresionist. Pe de altă parte, îi acuza pe Laval şi Bernard că îl copiază pe Gauguin[19]. Mai tîrziu, Bernard însuşi a admis că expoziţia avea un caracter destul de eterogen şi că numai el, Gauguin şi Laval reprezentau direcţia sintetistă, restul fiind impresionişti cu toţii. Lucru cert, împărţirea exponenţilor în două grupuri n-a făcut decît să creeze confuzie, mai ales că nimeni nu reuşea să stabilească în mod real care pictor cărei categorii îi aparţinea.

Pe Gauguin ajunseseră să-l exaspereze speculaţiile ce continuau la nesfîrşit, dacă Bernard fusese influenţat de el sau el de Bernard. „Eu nu semăn cu el mai mult decît seamănă el cu mine — îi explica pictorul lui Theo van Gogh — numai că facem şi unul şi altul cercetări *diferite* în acelaşi scop, scop pe care eu îl gîndesc de multă vreme, dar pe care l-am formulat abia de curînd“[20].

De la distanţă articolul cel mai pătrunzător şi de fapt primul publicat, a fost cel al lui Albert Aurier; acesta, împreună cu Fénéon, erau singurii poeţi şi scriitori simbolişti care s-au dedicat cu seriozitate studiului artei contemporane lor (era chiar citat în catalogul expoziţiei ca deţinător al unui tablou de Bernard). În scrierile sale ulterioare, Aurier avea să exploreze pe larg raporturile dintre impresionism şi sintetismul practicat la Pont-Aven. El insista ca primul concept să fie rezervat exclusiv „pictorilor pentru care arta nu

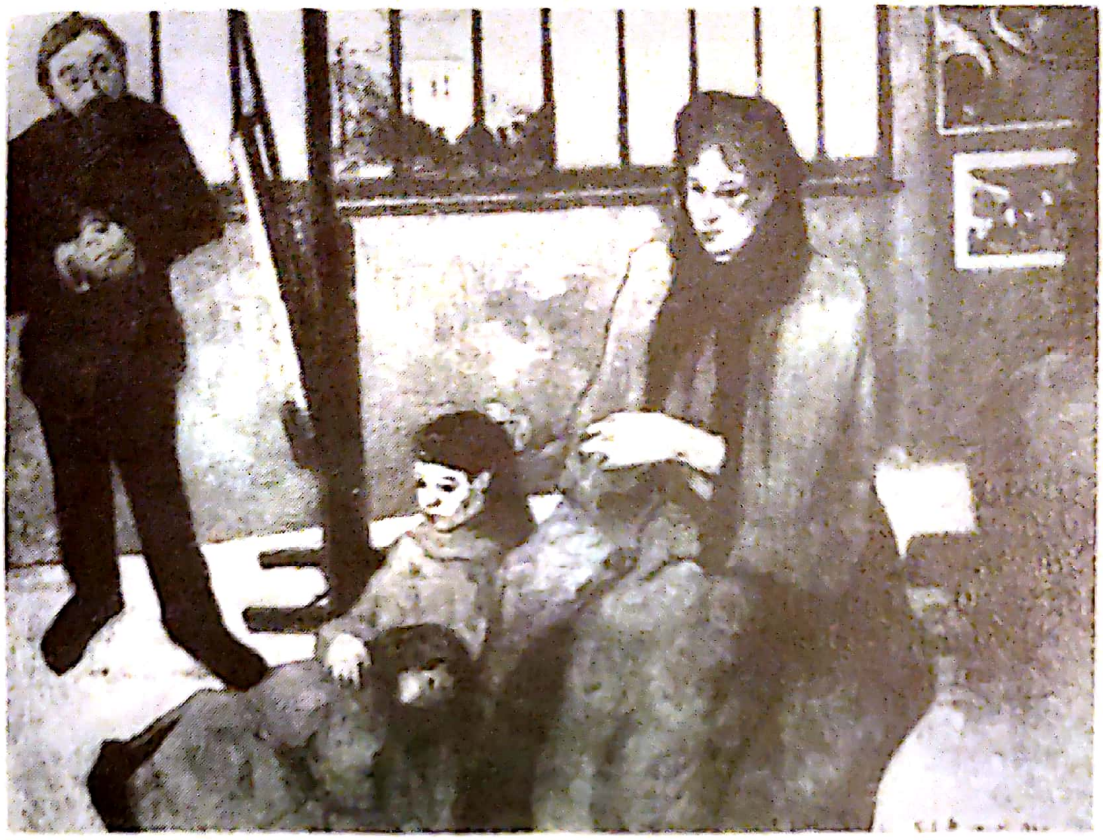
Scanned with OKEN Scanner

e decît o traducere a senzaţiilor şi impresiilor artistului", în timp ce în tablourile lui Gauguin vedea o tendinţă care corespundea mişcării simboliste din literatură şi pe care prefera s-o numească „simbolism" şi nu "sintetism"[21]. Dar el şi-a formulat definiţiile doar mai tîrziu, după ce a studiat în adîncime arta lui Gauguin. În etapa expoziţiei de la Volpini însă, îi îndemna pe cititorii revistei sale recent înfiinţate, *Le Moderniste*, să viziteze cafeneaua, explicîndu-le: „Am remarcat în majoritatea lucrărilor expuse, cu deosebire în cele ale lui P. Gauguin, Emile Bernard, Anquetin etc., o tendinţă clară spre sintetismul desenului, compoziţiei şi culorii, precum şi o încercare de a simplifica mijloacele, care mi s-a părut foarte interesantă în aceste vremuri cînd excesul de trucaj şi dexteritatea sînt cuvînt de ordine"[22].

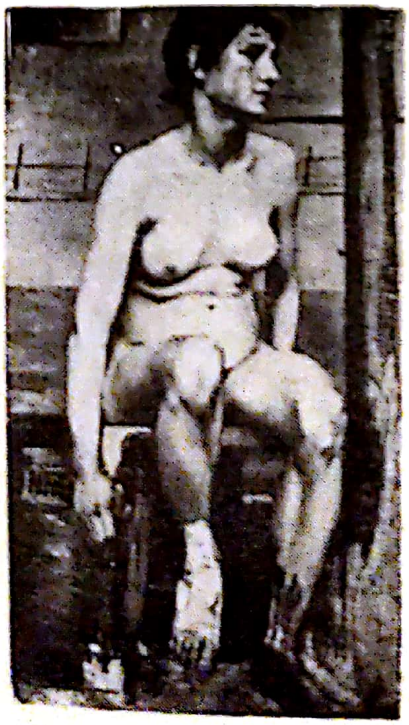
Pe ansamblu, Gauguin a fost profund dezamăgit de felul cum fusese primită expoziţia. Nici o singură pînză nu s-a vîndut la Volpini. Poate pentru el personal să fi fost o încurajare faptul că tablourile sale au stîrnit un interes enorm între numeroşi artişti ai noii generaţii. Sérusier şi prietenii acestuia, de exemplu, erau vizitatori frecvenţi la cafeneaua respectivă, unde luau, în sfîrşit, contact cu sintetismul ca efort colectiv. Cum a formulat unul din colegii lui Sérusier, s-au simţit atraşi către Gauguin de „presentimentul unei realităţi superioare, predilecţiei pentru mister şi ciudăţenie, înclinaţiei către visare, un lux al spiritului . . ."[23]. Datorită lui Sérusier, ideile lui Gauguin germinaseră în mintea lor; acum aveau posibilitatea să studieze pentru prima dată o serie reprezentativă a picturii sale şi să descopere în ea reminiscenţe de execuţie impresionistă combinate cu o simplificare a formelor, un amestec straniu de naivitate şi sofisticare, de brutalitate şi subtilitate, de dogmatism şi primitivitate. Au găsit poate urme de prost gust şi de viziuni grandioase. Îi surprindeau aceste contradicţii şi îi stimula tot ce avea de oferit Gauguin. Însă numai unul dintre ei, Sérusier, era acum pe deplin convins şi

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Familia Schuffenecker*, Paris, d. 1889, Luvru, Paris.



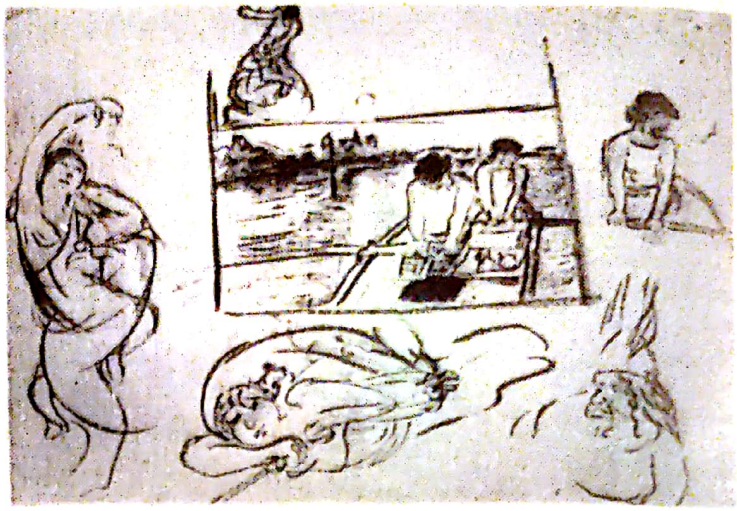
Bonnard, *La Academia Julian*, 1888—1889, c. 1910, Colecţie particulară, Franţa.



Vallotton, Studiu neterminat de nud, Academia Julian, 1885, Colecţie particulară, Franţa.

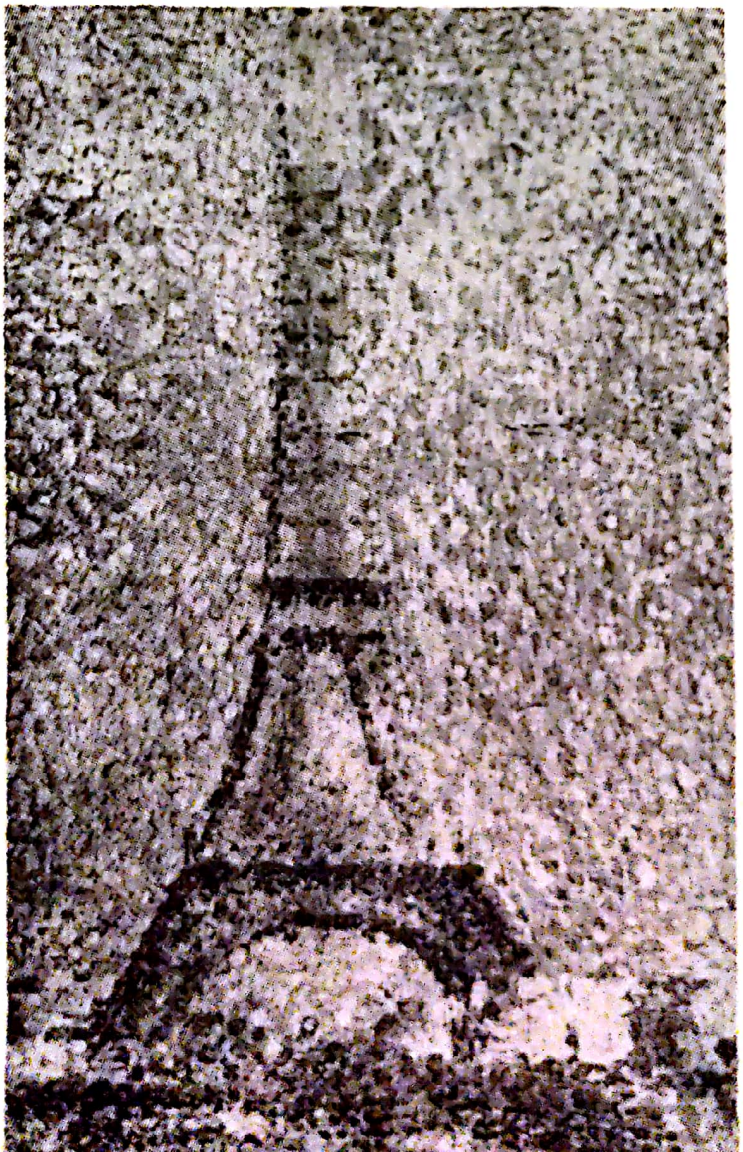
Scanned with OKEN Scanner

Sérusier, *Gauguin vîslind în Bretagne*, 1888—90, Colecţie particulară, Paris.



Sérusier, *Schiţe ale lui Gauguin şi Paul Ranson*, Bretagne, 1888—90, Colecţie particulară, Paris.

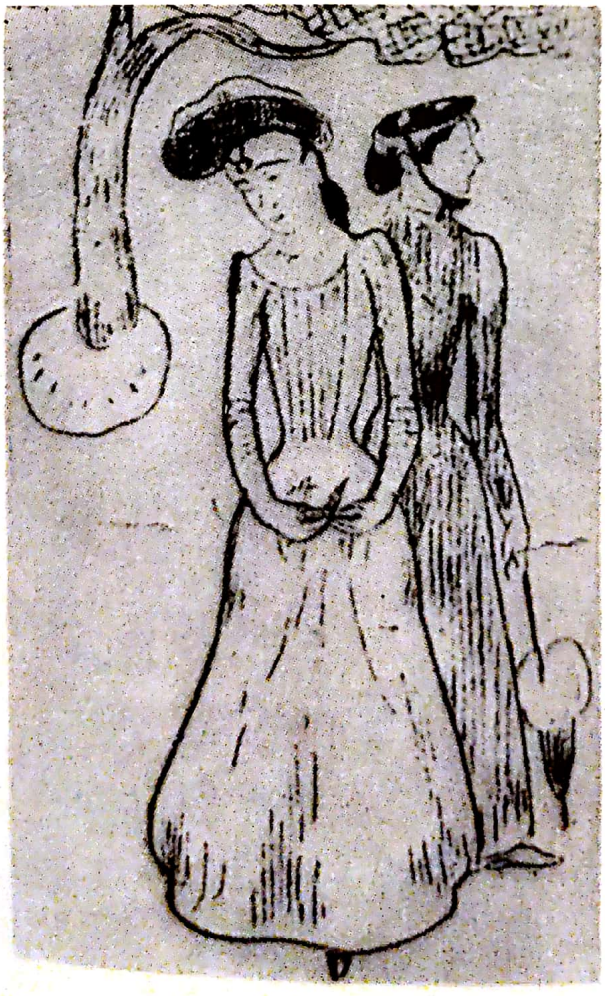
Seurat, *Turnul Eiffel*, 1888—89, Colecţia G. Seligman, New York.



Afiș pentru expoziția Volpini, 1889.

Gauguin, *Țărani bretoni*, 1889.

Schuffenecker, *Strîngătorii de iarbă de mare*, 1889.



Bernard, *Două femei plimbîndu-se*, 1889.

Bernard, *La scăldat*, Pont-Aven, 1889, Colecţie particulară, New York.

Gauguin, *Strînsul recoltei*, Pont-Aven, d. 1889, Londra.

Scanned with OKEN Scanner

Bernard, *La scăldat*

Bernard, *Secerişul grîului*, Pont-Aven, d. 1889, Colecţie particulară, New York.

Gauguin, *Femei bretone strîngînd finul*, Pont-Aven, d. 1889, Colecţie particulară, Basel.

Gauguin, *Strînsul, recoltei*, Pont-Aven, d. 1889, Londra.

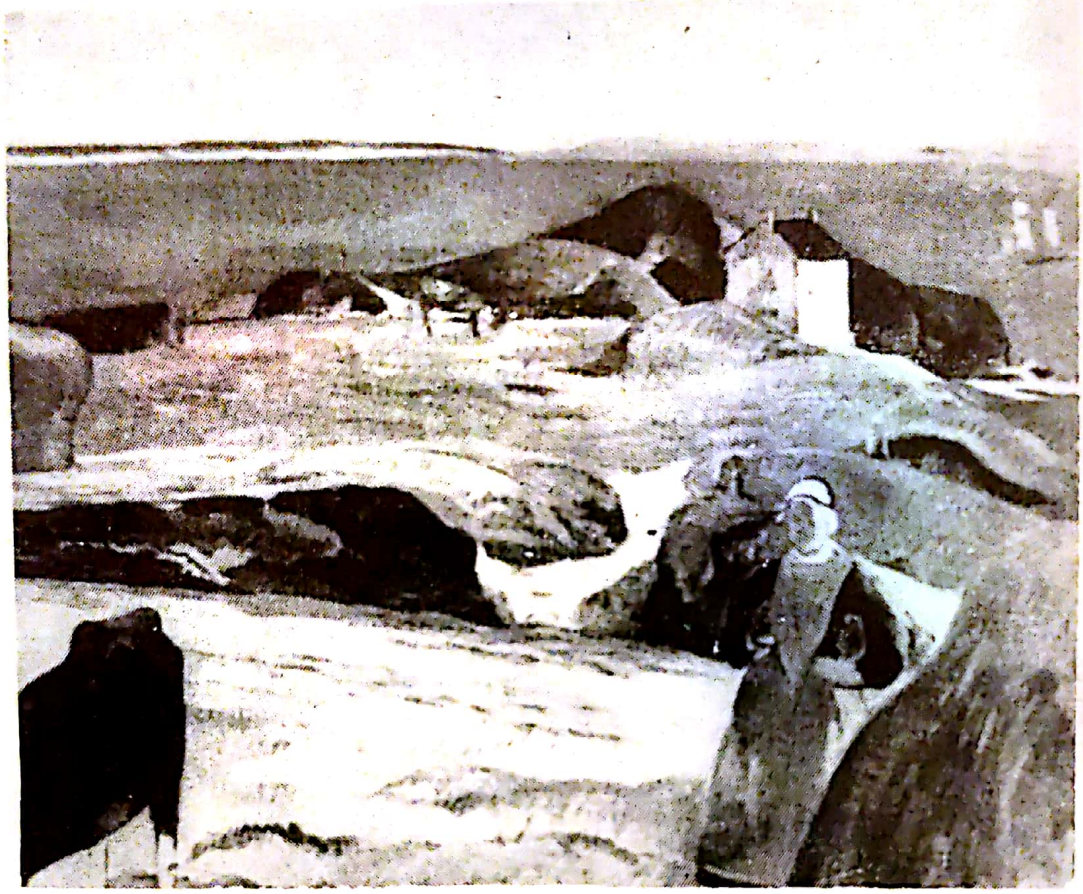
Scanned with OKEN Scanner

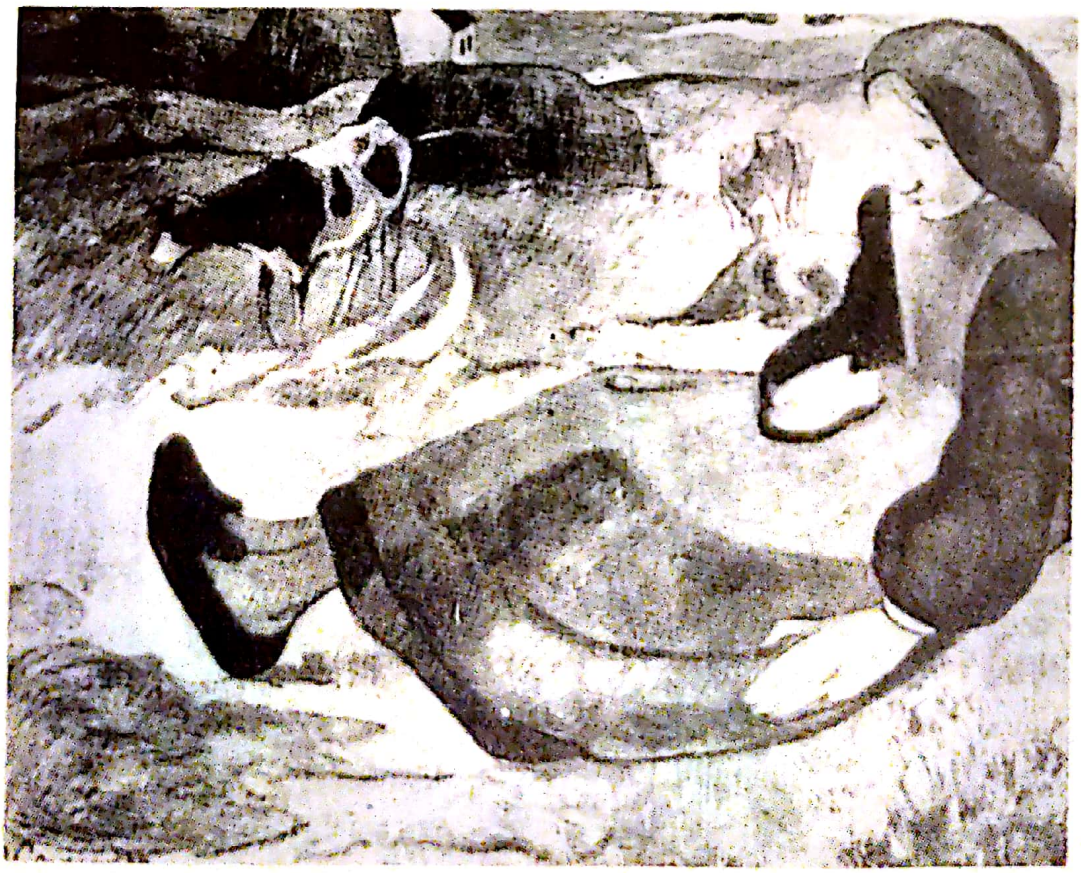
Gauguin, *Peisaj breton și băiat păzind porcii*, Pont-Aven, d. 1888, Colecția Norton Simon, Los Angeles.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Peisaj din Le Pouldu*, d. 1889, Colecţia W. E. Josten, New York.

Gauguin, *Fete bretone şezînd*, Le Pouldu, d. 1889, Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhaga.





Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Peisaj breton cu copii și cățel*, d. 1889, Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

Gauguin, *Fetițe bretone dansînd*, Pont-Aven, d. 1888. Expus la expoziția Volpini. Colecție particulară, Scoția.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, „*Aux Roches noires*“, 1889. Ilustrație din catalogul expoziției Volpini.

Bernard, *Reverie*, 1889. Ilustrație din catalogul expoziției Volpini.

Sérusier, *Țărancă ducînd apă*, d. 1892, Colecția Bontemps, Paris.

Sérusier, *Portretul Mariei Derrien*, d. 1891, Colecție particulară, Franța.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Peisaj breton cu cosaşi*, d.1889, Los Angeles County Museum.

Sérusier, *Fermă la Le Pouldu*, d. 1890, Galerie H. & G. Abels, Köln.

Gauguin, *Casă la Le Pouldu*, „Maison du Pan du" [sic], d. 1890, Colecţia Maurice Gutmann, New York.

Scanned with OKEN Scanner

De Haan, *Autoportret*, Le Pouldu, 1890.

Gauguin, *Bustul lui Jacob Meyer de Haan*, 1889—90.

Gauguin, *Portretul lui Jacob Meyer de Haan*, Le Pouldu, d. 1889, Museum of Modern Art, New York.

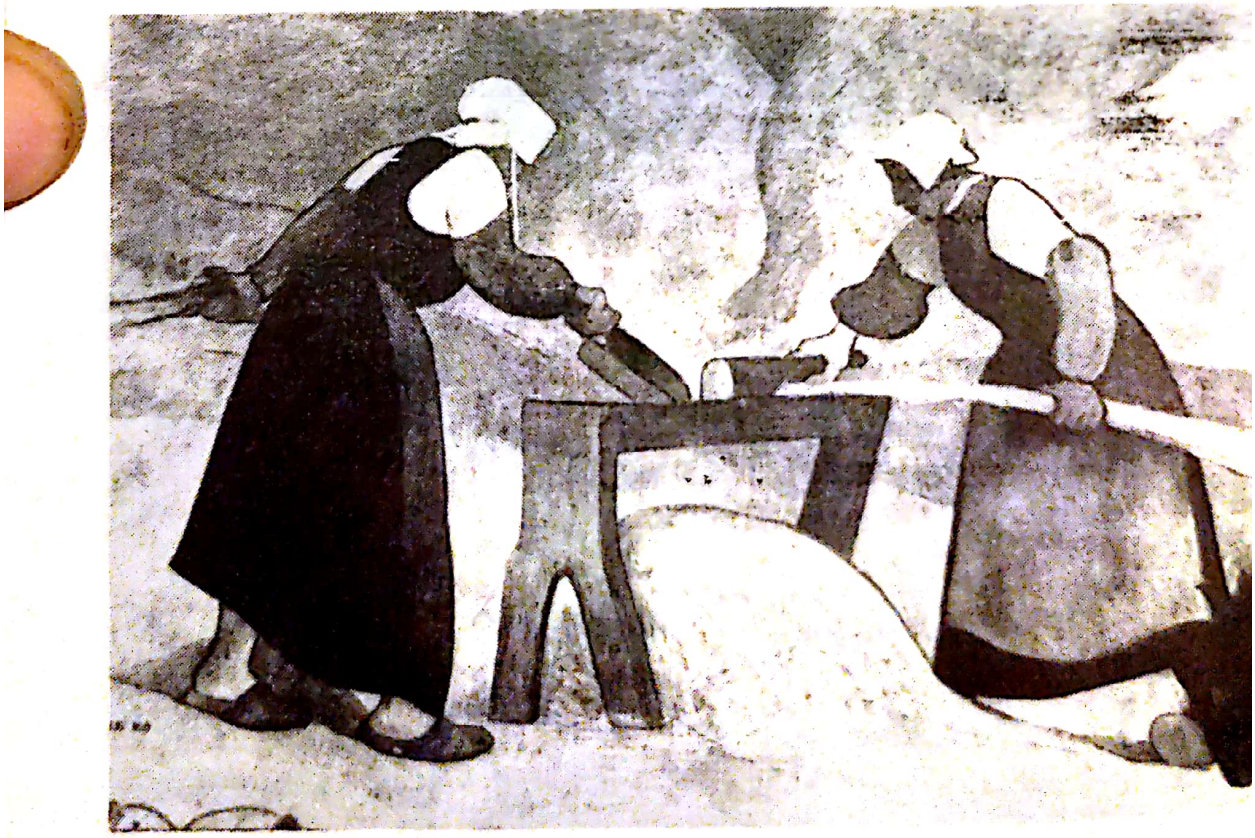
Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Bonjour Monsieur Gauguin*, Le Pouldu, d. 1889, Muzeul de artă modernă, Praga.

Scanned with OKEN Scanner

Fotografia sufrageriei hanului Mariei Henry din Le Pouldu.

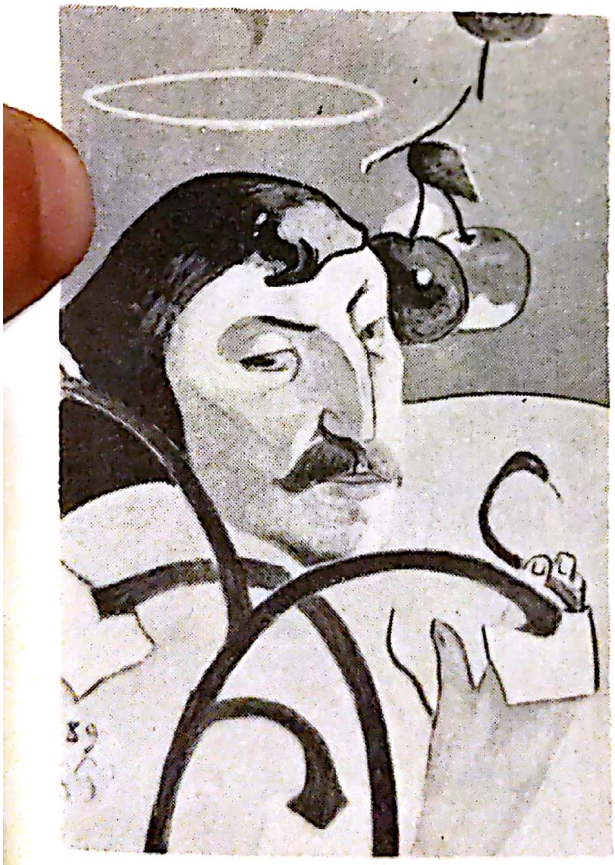
Gauguin, *Ioana d'Arc*, Le Pouldu, d. 1889, Colecţia A. Rattner, New York.



De Haan, *Femei bretone meliţînd cînepa*, Le Pouldu, d. 1889, Colecţie particulară, Luxembourg.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Natură statică „Ripipoint"*, d. Pouldu, 1889.



Gauguin, *Autoportret simbolist cu aureolă*, Le Pouldu, 1889, National Gallery of Art, Washington.

Bernard sau Gauguin, *Coșmarul — Portretele lui Schuffenecker, Bernard și Gauguin*, c. 1888, Luvru, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, trei desene pentru farfurii:

„Vive les joies d'amour", d. 1889 [sic], Colecţia J. K. Thannhauser.

„Homi [sic] *soit qui mal y pense"*, d. 1889. Expus la expoziţia Volpini.

„Les folies de l'[Amour]", d. 1290 [sic] E. & A. Silberman Galleries, New York.

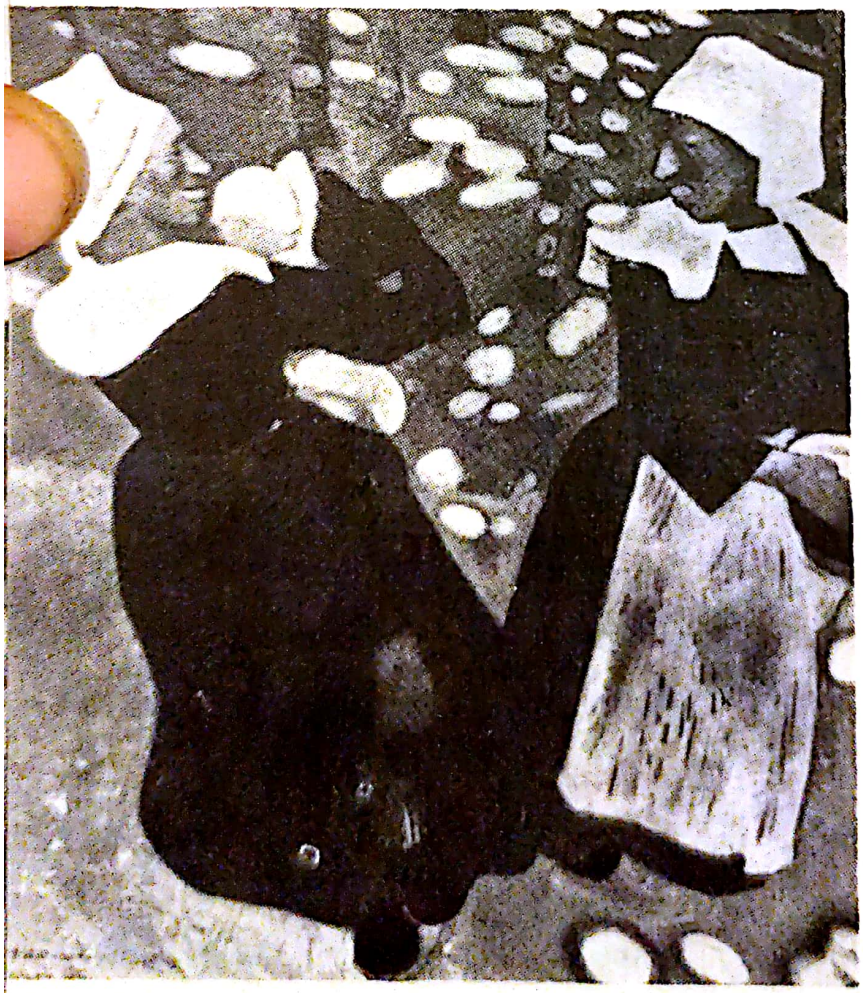
Scanned with OKEN Scanner

Bernard, *Bretone culegînd mere*, Pont-Aven, 1892.

Bernard, *Bretone culegînd pere la Pont -Aven*, 1888, Colecția M.-A. Bernard-Fort, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

Willumsen, *Bărbați muncind intr-o carieră*, Paris, 1891, Statens Museum for Kunst, Copenhaga.



Willumsen, *Două femei bretone*, d. 1890, Colecția H. Duelund, Copenhaga.

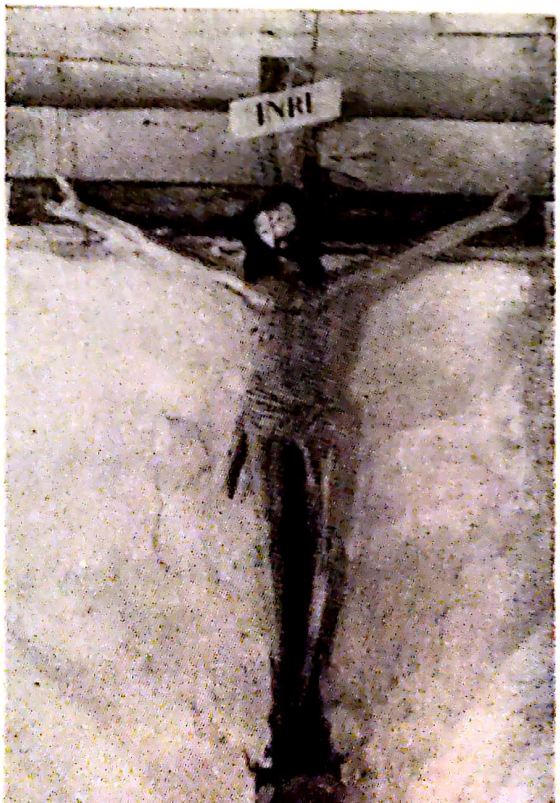
Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Natură statică cu portocale*, Bretagne, c. 1890, Colecția Brown-Boveri, Baden, Elveția.

Gauguin, *Natură statică* dedicată Contesei de Nimal, Bretagne d. 1890, Colecția Terence Kennedy, Londra.

Scanned with OKEN Scanner

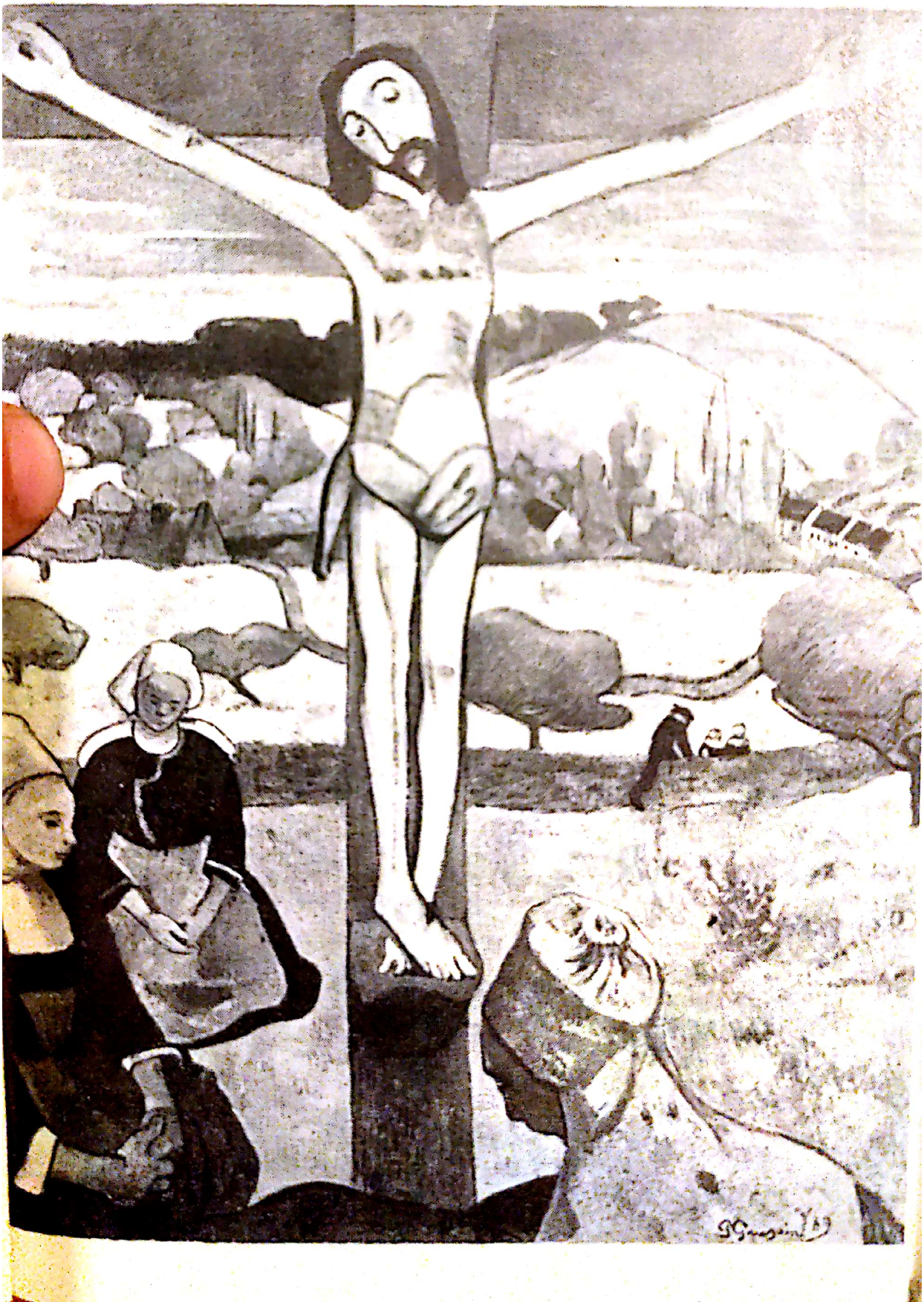
Gauguin, *La Belle Angèle* (D-na Angèle Satre), Pont-Aven, d. 1889, Luvru, Paris.

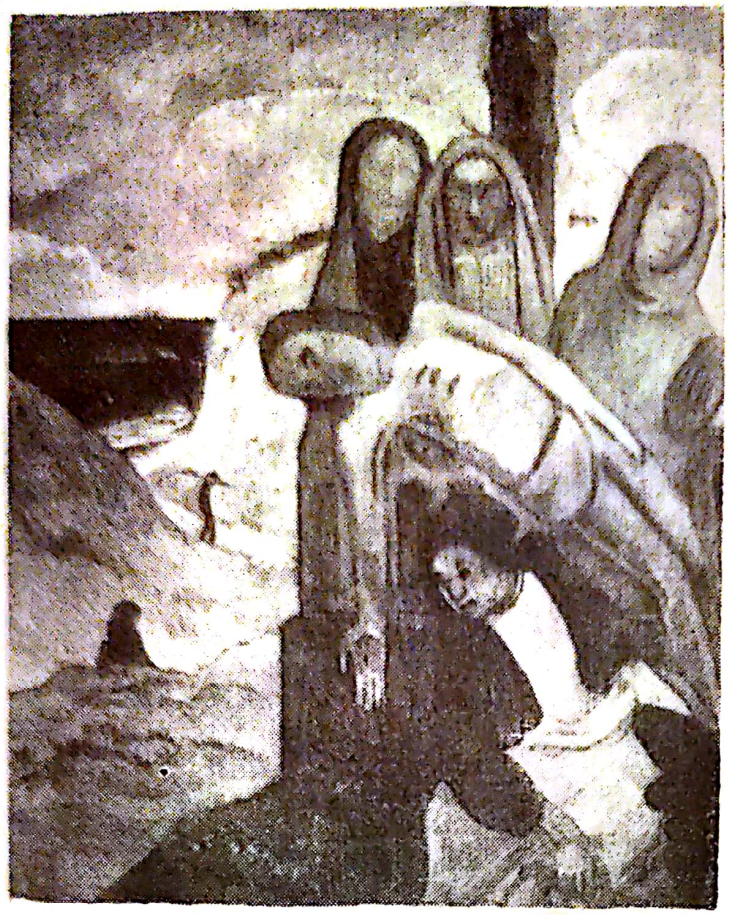


Fotografia Cristului galben din lemn din capela Trémalo de lîngă Pont-Aven.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Cristul galben*, Pont-Aven — Le Pouldu, d. 1889, Albright-Knox Art Gallery, Buffalo.





Gauguin, *Calvarul — Cristul verde*, Le Pouldu, d. 1889, Musées Royaux des Beaux Arts, Bruxelles.

Fotografia lucrării *Pietà*, din piatră acoperită cu mușchi, din *Calvarul lui Nizon*, Bretagne.

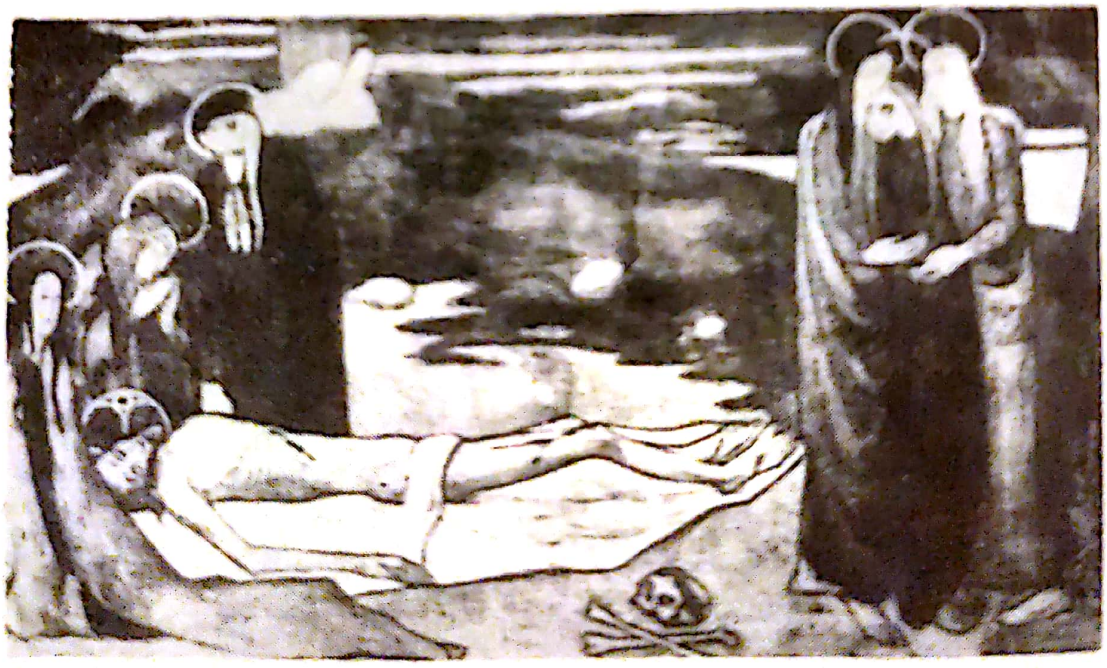
Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Autoportret în fața „Cristului galben"*, c. 1890, Colecție particulară, Paris.

Gauguin, *Cristos în Gethsemani — Autoportret*, d. 1889, Norton Gallery of Art, West Palm Beach.

Scanned with OKEN Scanner

Gauguin, *Portretul Mariei Derrien*, poreclită Marie „Lagadu" (ochi negri), Le Pouldu, d. 1890, Art Institute of Chicago.



Bernard, *Cristos coborît de pe cruce*, d. 1890, Colecția C. Altarriba, Paris.

Scanned with OKEN Scanner

convertit. El i-a şi declarat lui Gauguin: „Sînt de-al vostru“[24].

Un alt vizitator puternic emoţionat de expoziţie a fost Aristide Maillol, care părăsise clasa lui Cabanel de la *Ecole des Beaux-Arts* pentru a se dedica desenului şi tapiseriei, fiind masiv influenţat de Puvis de Chavannes. Prietenul lui Sérusier Maurice Denis îi vorbise despre Gauguin. „Pictura lui Gauguin a fost pentru mine o revelaţie, va recunoaşte mai tîrziu Maillol. *L'Ecole des Beaux-Arts*, în loc să mă lumineze, îmi înceţoşase ochii. În faţa tablourilor lui din Pont-Aven am simţit că voi putea lucra în acest spirit. Mi-am zis de îndată că tot ceea ce voi face va fi bun doar în clipa cînd îi va place lui Gauguin“[25]. Nu peste mult timp, Maillol avea să-şi întîlnească maestrul şi să-i supună spre judecată munca sa.

O artistă în formare, necunoscută lui Gauguin, a avut la rîndul ei ocazia să profite din plin de pe urma expoziţiei. E vorba de Suzanne Valadon, pe atunci în vîrstă de douăzeci şi trei de ani. De la naşterea copilului ei în decembrie 1883, se consacrase creşterii lui, dar continua să deseneze în timpul liber. Deşi nu mergea aproape niciodată la Luvru sau la expoziţii, ea a văzut-o probabil pe cea de la Volpini, căci ulterior a declarat, înşiruind evenimentele decisive ale carierii sale artistice, că se simţise „intrigată de tehnica de la Pont-Aven“, pe care se hotărîse s-o aplice unor subiecte mai naturaliste „fără nici o urmă de estetism sau de artism“[26].

Pe de altă parte, unii impresionişti din vechea gardă par să fi dat glas dezaprobării lor în legătură cu aventura lui Gauguin. Dar pictorul n-a fost afectat de critică şi i-a scris lui Theo van Gogh sfidător la adresa acestora: „Pissarro şi *alţii* nu apreciază expoziţia mea, *deci* e un punct bun pentru mine“[20]. În ciuda recunoaşterii slabe ce i se făcuse, Gauguin nu era cîtuşi de puţin gata să accepte că sfatul lui Theo van Gogh de a nu expune la Volpini, cel puţin într-o mică măsură, fusese justificat. Această expoziţie deschi-

sese un nou capitol în viaţa lui, deoarece îi adusese cîţiva prieteni noi dintre scriitorii şi pictorii tineri şi contribuise la consacrarea lui ca şef al unei noi mişcări artistice.

La Paris, în timpul Expoziţiei Universale, pe Gauguin îl atrăgea în mod deosebit un sat din Java reconstruit în capitala Franţei, unde mergea frecvent să privească dansurile indigene. Era impresionat de înrudirea acestor dansuri cu arta indiană şi cu aspecte din Cambodgia prezentate într-o serie de fotografii pe care îi plăcea să le studieze şi pe care avea să le ia cu el în Bretania. Aceste impresii i-au trezit dorul de tropice; pe pictor începea să-l obsedeze din nou ideea plecării, fie spre Tonkin, fie spre Madagascar.

În timpul şederii sale în Paris, Gauguin l-a cunoscut, prin intermediul lui Bernard, pe Albert Aurier, scriind şi el, ca şi Bernard, cîteva articole pentru *Le Moderniste*. Aceste articole sînt prolixe ca stil, stîngace în raţionamente şi primitive în polemica lor. Autorul vituperează arta oficială fără acea detaşare necesară care i-ar fi făcut concluziile convingătoare, şi adoptă în general o atitudine destul de negatoare în loc să-şi expună opiniile despre noile curente în artă[27].

După întoarcerea la Pont-Aven, Gauguin s-a apucat din nou de lucru, deşi era încă deprimat de pe urma eşecului de la Volpini. „Guillaumin mi-a scris că nimeni nu-i dă vreo atenţie" — îi scria el cu amărăciune lui Schuffenecker despre expoziţia lor[28]. Bernard era încă şi mai descurajat. El părăsise Parisul după ce depozitase restul cataloagelor la *père* Tanguy şi acum se plîngea tot lui Schuffenecker: „Nimic vîndut! Nimic nici în foile zilnice, nici în revistele aşa-zis artistice. Frumos"[29]. Dar în vreme ce Bernard era complet distrus, Gauguin depunea eforturi curajoase de a nu se lăsa dominat de această nereuşită în munca sa. „Am rămas cu o stare îngrozitoare de tristeţe — îi scria el lui Bernard, adăugînd însă imediat: În lucrările care îmi cer un anumit timp ca să le termin aflu plăcerea nu de a merge mai departe în ceea ce am pregătit altădată, ci

Scanned with OKEN Scanner

de a descoperi ceva în plus. Simt acest lucru, dar nu-l pot exprima încă. Sînt sigur că voi ajunge la el, dar încet, în ciuda nerăbdării mele. În asemenea condiţii, studiile mele de tatonare nu dau decît rezultate stîngace şi nesatisfăcătoare deocamdată. În fine, cred că din iarna aceasta, veţi vedea în mine un Gauguin aproape nou; spun *aproape* fiindcă totul se leagă şi nu am pretenţia că inventez ceva nou... Ce doresc este să explorez un colţişor din mine însumi încă necunoscut"[30]. Iar Bernard îi relata cu invidie lui Schuffenecker: „Gauguin caută şi are numai îndoieli minime — ce norocos e! Laval se îndoieşte şi e somnolent"[29].

Gauguin se săturase însă de Pont-Aven, unde se adunaseră prea mulţi artişti oficiali şi unde pînzele sale, atîrnate la Pensiunea Gloanec între celelalte, erau batjocorite de aceştia. Deşi lui Schuffenecker i se lăuda: „Lupta de la Pont-Aven s-a terminat; toată lumea e şah mat şi atelierul Julian începe să schimbe macazul şi să facă haz de *Ecole des Beaux-Arts*"[28], şi deşi era mîndru să fie considerat şeful noii mişcări, Gauguin începea să simtă nevoia tot mai acută de a se izola. Pont-Aven nu-i mai oferea o atmosferă adecvată pentru meditaţie şi pentru un schimb de opinii cu micul său grup de pictori credincioşi. Trecînd ceva mai tîrziu prin sat, Signac îi relata ironic prietenului său Luce: „Am fost ieri la Pont-Aven. E o regiune ridicolă, plină de locşoare cu cascade, făcută parcă anume pentru acuarelistele englezoaice. Cam ciudat acest cuib al simbolismului în pictură... Pictori în haine de velur, beţi şi agresivi, circulă peste tot. Negustorul de tutun arborează o emblemă în forma unei palete de tipul *Artist's Material* [în englezeşte în text], slujnicile de la hanuri poartă în păr panglici foarte vădit artistice şi sînt probabil toate sifilitice"[31]. Bernard însuşi a scris odată din Pont-Aven: „Aici e ţinutul viselor atroce, al coşmarelor hidoase, al zidurilor pline de larve şi vulturi, de bufniţe şi vampiri, atinse de aripa morţii"[32].

Scanned with OKEN Scanner

Nu-i de mirare deci că Gauguin a preferat să se stabilească în Le Pouldu, unde mai fusese înainte cu Sérusier şi unde putea fi sigur că va fi lăsat în pace să stea cu cei cîţiva pictori pe care îi plăcea să-i adune în jurul lui. Îl însoţea Meyer de Haan, care continua să-l finanţeze discret. Li s-ar fi alăturat şi Bernard dacă nu s-ar fi opus tatăl său; Bernard a mai rămas un timp mai departe la Pont-Aven. În schimb a venit Sérusier, cum a explicat singur, pentru a „cere iertare maestrului Gauguin că nu l-am înţeles din prima clipă"[33].

Situat la gurile rîului Quimper, la vreo douăzeci de kilometri de Pont-Aven, Le Pouldu era un loc atrăgător prin ciudăţenia peisajului său, cu dune de nisip uriaşe, ca o mare împietrită, printre care se zăreau din cînd în cînd golful Biscaya şi valurile Atlanticului. După spusele unui pictor care îl vizitase cu puţin înaintea lui Gauguin, Le Pouldu era populat de nişte oameni sălbatici la înfăţişare, ce nu făceau aparent altceva decît căutau lemn de epave sau alge marine pe plajă cu un fel de sănii trase de ponei costelivi; femeile purtau rochii negre şi *coiffes* mari, tot negre, care semănau cu nişte pălării de soare imense[34]. Aici Gauguin s-a apropiat cel mai mult, cît putea în Franţa, de un mod de viaţă primitiv. A rămas în Le Pouldu tot anul 1889 şi, în afară de o scurtă călătorie la Paris la începutul lui 1890, o bună parte a anului 1890.

După ce iniţial au locuit la cel mai mare dintre cele două hanuri ale satului, în octombrie 1889 Gauguin şi prietenii lui s-au mutat la cel mic, proprietatea domnişoarei Marie Henry (zisă şi Marie Poupée) care, din prima clipă, i-a înconjurat cu o grijă maternă. Practic nu mai locuia nimeni la ea, astfel că tot localul aparţinea pictorilor. La scurtă vreme probabil după venirea lor, un tînăr care, ca şi Bernard mai înainte, explora pe jos Bretania, a sosit la han. Se numea André Gide şi, mulţi ani mai tîrziu, a aşternut pe hîrtie ce îşi amintea despre acea zi: „Cum urmam litoralul ... am ajuns pe înserate într-un sătuleţ: Le Pouldu ... Acest sat nu se compunea

decît din patru case, dintre care două hanuri; cel mai modest din ele mi s-a părut şi cel mai plăcut, unde am şi intrat, căci mi-era tare sete. O slujnică m-a condus într-o sală văruită şi m-a părăsit în faţa unui pahar de cidru. Puţinătatea mobilelor şi goliciunea pereţilor lăsau cu atît mai bine să se vadă, aşezate pe podea, cu faţa la perete, un număr destul de mare de pînze şi şevalete. Nici n-am rămas bine singur că m-am şi repezit la acele pînze; le-am întors una după alta, le-am contemplat cu o admiraţie crescîndă; mi se părea că sînt o joacă de copii, dar în culori atît de vii, atît de neobişnuite, atît de vesele încît m-am hotărît să mai rămîn. Doream să-i cunosc pe artiştii capabili de asemenea amuzante nebunii; am... reţinut o cameră la han şi m-am interesat la ce oră se servea cina.

«Vreţi să vă servesc singur, sau mîncaţi în aceeaşi cameră cu Domnii?» m-a întrebat slujnica. «Domnii» erau autorii acelor pînze, trei la număr, care au sosit în curînd cu şevaletele şi cutiile lor de culori. Se înţelege de la sine că am cerut să mă servească împreună cu ei dacă, bineînţeles, nu-i deranjam. Au arătat că nu-i încurcam cîtuşi de puţin; adică nu s-au jenat deloc. Erau toţi trei desculţi, superb de neglijent îmbrăcaţi şi vorbeau tare. În tot timpul cinei am stat cu răsuflarea tăiată, înghiţindu-le pur şi simplu cuvintele, chinuit de dorinţa de a vorbi cu ei, de a mă prezenta, de a-i cunoaşte pe ei şi de a-i spune uriaşului cu ochii limpezi că aria pe care o cînta cît îl ţinea gura şi pe care ceilalţi doi o reluau în cor nu era de Massenet, cum credeau ei, ci de Bizet..."[35]. Mai tîrziu Gide avea să afle că unul din cei trei era Gauguin, iar altul Sérusier; cel de-al treilea e posibil să fi fost Filiger.

Sufrageria de la hanul Mariei Henry din Le Pouldu n-a rămas multă vreme cu pereţii goi. Gauguin şi prietenii săi au început curînd să-i decoreze cu generozitate, nelăsînd nici un colţ neacoperit. Fie făceau picturi murale direct pe tencuială, fie îşi agăţau tablourile, desenele şi litografiile oriunde găseau puţin loc. Potrivit amin-

tirilor Mariei Henry, mijlocul peretelui din faţa intrării era ocupat de un mare portret al ei, pictat de Meyer de Haan, portret pentru care Gauguin avea o asemenea admiraţie încît i-a confecţionat şi i-a pictat o ramă înainte de a fi atîrnat la locul de onoare. El era încadrat de două peisaje din Pont-Aven, o natură moartă, un desen de Gauguin, etc. Pe şemineul de pe zidul din dreapta intrării trona un bust al lui Meyer de Haan ce depăşea mărimea naturală şi pe care Gauguin îl sculptase dintr-o bucată masivă de stejar, apoi îl colorase. Deasupra lui atîrna o pînză tot de Gauguin intitulată *Fetiţe bretone dansînd*. De-o parte şi de alta a bustului se aflau vase de pămînt cu decoraţiuni comice; mai erau şi nişte statuete. Pe panoul superior al unei uşi, Gauguin a pictat în partea dreaptă un portret de-al său, iar în partea stîngă un portret al lui de Haan. Pe o altă uşă a pictat compoziţia *Bonjour Monsieur Gauguin* — inspirată de un tablou al lui Courbet pe care îl văzuse împreună cu van Gogh la Montpellier — iar dedesubt *Femeie caraibiană cu floarea soarelui,* direct pe lemn[36]. Deasupra altei uşi Gauguin a pictat o gîscă mare albă, cu legenda: *Maison Marie Henry.* Între cele două uşi, Sérusier a transcris credo-ul lui Wagner. Grupul de prieteni a pictat şi ferestrele ce dădeau în drumul dinspre mare, acoperindu-le simplu cu uleiuri, fără vreo preocupare pentru păstrarea lor; ca urmare, vopselele au căzut pradă vremii în numai cîţiva ani. Cît despre tavan, el avea decoraţiuni bogate, motivul central constituindu-l o interpretare satirică a mitului Ledei*. Lebăda aducea mai mult cu o gîscă şi mîngîia cu ciocul părul unei femei care nu era alta decît Marie Henry. Dar, întrucît pe atunci Gauguin făcea o curte activă şi din plin răsplătită slujnicei de la

---

* Leda, fiică a lui Thestios, regele Etoliei, a fost luată în căsătorie de Tyndar, regele detronat al Spartei. Leda a dat naştere unei stirpe ilustre, ieşită dintr-un ou: Pollux şi Helena, copii ai lui Zeus care, atras de frumuseţea ei, a iubit-o prefăcîndu-se în lebădă, şi Castor şi Clytemnestra, copii legitimi ai lui Tyndar. (n. tr.)

Scanned with OKEN Scanner

han şi nu stăpînei, a crezut nimerit să-şi împodobească alegoria cu inscripţia: *Homis [sic] soit qui mal y pense** (De fapt, Marie Henry era amanta lui Meyer de Haan, cu care a şi avut un copil; se spune că Gauguin ar fi fost gelos pe prietenul său).

Unele tablouri atîrnau şi în sala de la intrarea hanului, şi în spatele barului. În plus, e probabil că dispunerea tablourilor era schimbată periodic, deoarece există fotografii luate mulţi ani mai tîrziu şi care prezintă şi alte picturi, o parte executate direct pe zid[37]. Printre ele se numără o decoraţiune foarte stilizată, de 1,20 metri înălţime, a lui Gauguin, înfăţişînd o fată bretonă în picioare (presupusă a fi Ioana d'Arc şi o pictură murală de doi metri lăţime a lui Meyer de Haan, avînd drept subiect două femei bretone ce melităză cînepa. Lui Gauguin îi plăcea atît de mult această pictură încît i-a trimis o descriere a ei cu o schiţă şi lui Vincent van Gogh.

Pictorul petrecea în compania prietenilor săi o viaţă ciudată, calmă şi totuşi pasionantă în Le Pouldu. În afara lui de Haan şi Séruiser, mai erau cîţiva pictori care, la un moment dat, veneau şi ei la Marie Henry, sau rămîneau la Pont-Aven, făcînd schimb de vizite cu Gauguin şi grupul său. Printre ei erau fostul avocat Henri de Chamaillard, ale cărui picturi semănau mult cu ale lui Gauguin, elveţianul Filiger, un om foarte retras, care picta mici guaşe cu o minuţie extremă şi reuşea să se sustragă influenţei lui Gauguin, inspirîndu-se din arta bizantină, Maufra, mai degrabă imitator al lui Monet, Louis Roy, Moret, o fire tăcută, care prefera să asculte decît să vorbească; ceva mai tîrziu a apărut şi Laval care, timp de şase luni a refuzat să atingă pensulele, şi încă mulţi alţii. Mai era şi o contesă cu fiica ei, amîndouă fermecate de Gauguin, fapt pentru care pictorul se simţea deosebit de mîndru. Cei ce nu puteau să li se alăture, ca Schuffenecker şi

---

* Transcrierea corectă este *Honni soit qui mal y pense* (Ruşine să-i fie cui de rău gîndeşte — fr.), deviză a Ordinului Jartierei.

Scanned with OKEN Scanner

Bernard, menţineau o corespondenţă regulată cu prietenii lor din Le Pouldu. Uneori avea loc şi cîte un schimb de scrisori cu Vincent van Gogh.

Dintre membrii grupului, Sérusier şi de Haan par să fi fost gînditorii cei mai activi şi teoreticienii cei mai înfocaţi. Dacă Bernard, mai înainte, îi împărtăşise lui Gauguin din bogata lui recoltă de lecturi, Sérusier avea acum posibilitatea să le transmită şi celorlalţi cunoştinţele sale vaste în domeniul filozofiei. De Haan era de asemenea bine pregătit în ce priveşte filozofia religioasă şi metafizică. O aluzie în acest sens o constituie portretul în care Gauguin a reliefat caracterul straniu al trăsăturilor prietenului său, introducînd şi două cărţi: *Sartor Resartus* de Carlyle şi *Paradisul pierdut* de Milton.

În cursul lungilor discuţii şi experimentelor zilnice, ideile acestor pictori se conturau tot mai precise. „Trăiesc între Gauguin şi de Haan — îi scria Sérusier prietenului său Maurice Denis — în sufrageria unui han, pe care noi am decorat-o şi am împodobit-o. Lucrez puţin şi învăţ mult; cîte lucruri am să vă spun cînd ne vom revedea. Desenul mai ales mi se transformă . . .“[38].

Unul din subiectele de discuţie preferate pare să fi fost poantilismul lui Seurat, în legătură cu care Gauguin era deosebit de sarcastic. Anul precedent, la Pont-Aven, el şi Bernard se distraseră inventînd un personaj ce reprezenta un neoimpresionist pe care l-au numit *Ripipoint*. Bernard scrisese chiar cîteva cîntece despre el, iar prietenii lui le cîntau cu foc[39]. Gauguin adusese cu el şi atîrnase în sufrageria hanului un peisaj poantilist pictat la Pont-Aven în 1886, iar în Le Pouldu executase o mică natură moartă în aceeaşi tehnică şi o semnase *Ripipoint*. (Laval înscrisese şi el o acuarelă din Martinica în catalogul expoziţiei de la Volpini ca fiind „proprietatea d-lui Rippipoint“.)

Nici măcar subiectul sintetismului nu era tratat întotdeauna cu seriozitate. Pe un vas de pămînt pe care i l-a dăruit lui Filiger, Gauguin a scris în bătaie de joc: „Vive la sintaize!“[40]. I se

Scanned with OKEN Scanner

întîmpla deseori să ia în rîs toate sistemele din artă, inclusiv sintetismul. Gauguin „vorbea mereu făcînd glume, de unde şi o mulţime de erori şi istorii care apăreau pe socoteala lui", a spus ulterior despre el un prieten[41]. Într-un autoportret ironic, el s-a pictat ca un „sfînt" sintetist, cu aureolă, înconjurat de flori ornamentale, de mare şi de imaginea stilizată a unui şarpe, sau lebădă[42]. În acea vreme adoptase chiar o semnătură sintetistă, P.Go., cu care îşi semna majoritatea tablourilor.

Dacă purtau neîntrerupt discuţii despre artă, iar uneori făceau reuniuni muzicale împreună, grupul de prieteni din Le Pouldu — posibile excepţii fiind Sérusier şi de Haan — nu citeau niciodată cărţi, reviste sau ziare; trăiau complet rupţi de lumea din afară. Viaţa li se desfăşura cu regularitate, consacrată exclusiv lucrului. Se sculau în zori şi porneau să picteze în natură, neîntorcîndu-se decît pentru masa de prînz. După-amiaza lucrau în continuare afară pînă la asfinţit. Se culcau de obicei pe la ora nouă, după ce petreceau seara discutînd sau desenînd[43]. Un număr de asemenea schiţe, împreună cu altele, executate în 1888, au fost mai tîrziu adunate şi lipite într-un album de către Schuffenecker. Întrucît multe din ele sînt nesemnate, este greu să se determine autorii fiecăruia. Printre aceste desene există unul intitulat în glumă *Un coşmar*, care îi înfăţişează pe Schuffenecker, Bernard şi Gauguin în faţa unei compoziţii ce poartă cu litere mari inscripţia: *Synthétisme*[44].

Pentru iarnă, prietenii, sau mai degrabă de Haan, au închiriat podul unei vile vecine, ca să-şi amenajeze în el un atelier. Aveau un spaţiu imens la dispoziţie, unsprezece metri pe paisprezece, pe care Gauguin l-a decorat cu litografii executate de el şi de Bernard, precum şi cu stampe japoneze. Dar, cît timp le mai permitea vremea, pictorii preferau să lucreze afară, folosind atelierul numai pentru sculptură căci, cuprinşi de un formidabil apetit creator, nu le mai ajungea doar pictura ca să se exprime. E posibil

Scanned with OKEN Scanner

și ca decorarea sufrageriei de la Marie Henry să le fi sugerat o deplasare a eforturilor către arta aplicată. Gauguin, de pildă, și-a încercat puterile nu doar în sculptură (pe care o mai practicase înainte) ci și în arta basoreliefului; de asemenea a desenat decorațiuni pentru farfurii și evantaie, a ornat piese de mobilier cu sculpturi în lemn și chiar și-a pictat proprii saboți. Printre încercările sale cele mai ambițioase găsim un basorelief policrom ce poartă îndemnul, adresat femeilor: *Fiți îndrăgostite și veți fi fericite.*

Fără nici o îndoială, șeful micului grup era Gauguin. Potrivit spuselor unui admirator neidentificat, „Gauguin era capul. Avea o suită pe care o manevra cu brutalitate, pe care o încuraja și căreia îi arăta calea, ca un adevărat prieten. Le demonstra ce înseamnă munca și le dădea exemplu cel dintîi el, care nu putea sta un moment fără treabă... Lemnul, lutul, hîrtia, pînza, pereții, orice material era bun ca să-și înscrie pe el gîndirea și rezultatul observațiilor lui. Mi-aduc aminte de un butoi pe ale cărui doage a gravat o bandă cu animale fantastice prinse parcă într-un dans. Invidioșii au spus că trona ca un pontif, însă, chiar dacă ar fi fost așa, oare n-ar fi avut acest drept? Și totuși se purta cu modestie cînd își arăta ultimele încercări, dar, ca orice mare artist, avea clară conștiința valorii sale... N-a făcut decît să deschidă orizonturi noi celor care îl urmau... A ajutat să se nască individualități extrem de diverse; din oamenii în care somnola măcar o vagă scînteie de talent n-ar fi ieșit niciodată nimic dacă n-ar fi fost prezența lui magică; dar, cu toate acestea, n-a avut niciodată elevi..."[41].

În ciuda mărturiilor de mai sus, afirmația că Gauguin n-ar fi avut elevi ni se pare discutabilă. Dintre toți pictorii aflați atunci în Bretania, el constituia personalitatea cea mai puternică și, deși unele idei le datora spiritului mai înaintat al lui Bernard, avea o capacitate creatoare și un talent superior. Fecunditatea cu care producea, ușurința cu care picta, inventivitatea de care dădea do-

Scanned with OKEN Scanner

vadă, îndrăzneala cu care explora cărări neumblate îl plasau mult deasupra celorlalţi. Pictorii grupaţi în jurul lui fie că erau prea slabi pentru a rezista influenţei sale, fie că nici nu doreau să-i reziste şi tocmai de aceea îi căutau compania, ca să înveţe de la el. În timpul schimbului continuu ce avea loc în urma asocierii acestui grup de oameni animaţi de aceleaşi scopuri este posibil ca Gauguin să fi primit şi idei inspirate de aceşti prieteni sau măcar să-şi fi întărit convingerile proprii cu sprijinul adeziunii lor la ele, dar, în general, nu există nici un dubiu că el a fost cel care a dat, şi anume cu generozitate, mai degrabă decît a primit. O dovadă este şi faptul că nici o altă personalitate importantă nu s-a ridicat din grupurile de la Pont-Aven şi Le Pouldu şi că nici unul din membrii lor n-au putut emite pretenţii la nemurire decît ca prieteni ai lui Gauguin.

E adevărat, pe de altă parte, că lui Gauguin nu-i plăcea să dea sfaturi, din respect pentru personalitatea celorlalţi. Însă chiar dacă el nu „trona ca un pontif", cum s-a spus, în schimb Sérusier, cu inteligenţa sa iubitoare de filozofări, îi transforma cele mai banale cuvinte în doctrine ştiinţifice. Tînărul pictor menţinea un contact permanent cu prietenii săi de la Academia Julian aflaţi la Paris, în special cu Maurice Denis, cu Bonnard, Vuillard şi ceilalţi. Pentru ei toţi, cum avea să spună Denis, Gauguin era „Maestrul incontestat, cel căruia i se culegeau şi i se transmiteau mai departe paradoxurile, căruia i se admirau talentul, elocinţa, gesturile, forţa fizică, înţepăturile răutăcioase, imaginaţia inepuizabilă, rezistenţa la alcool, postúrile romantice. Misterul ascendenţei lui a constat în a ne oferi una sau două idei foarte simple, nişte adevăruri necesare, tocmai în momentele cînd nouă ne lipseau cu desăvîrşire cunoştinţele. Astfel, fără a fi căutat vreodată frumuseţea în sensul ei clasic, el ne-a făcut aproape imediat să ne preocupăm de ea. Mai presus de toate, el dorea să redea caracterul, să exprime «gîndirea interioară», chiar în urîţenia

Scanned with OKEN Scanner

ei... Era individualist cu ferocitate şi totuşi se agăţa de tradiţiile populare cele mai colective, cele mai anonime. Din contradicţiile lui noi desprindem o lege, o învăţătură"[45]. În vara lui 1890, Denis a formulat, într-un articol, principiile artei lui Gauguin, aşa cum îi fuseseră ele transmise de către Sérusier[46].

Desigur, Gauguin era pe deplin conştient de rolul său de şef. „Voiam în acea vreme — îi explica el mai tîrziu lui Denis — să îndrăznesc orice ca să *eliberez* într-un fel tînăra generaţie"[47]. În realitate, influenţa lui Gauguin s-a exercitat cu atîta putere încît artişti care nu l-au cunoscut niciodată şi nu i-au văzut pînzele, dar care s-au aflat în Bretania în acelaşi timp cu el, nu i s-au putut sustrage; de acţiunea ei nu scăpa nimeni. Cei care nu aveau legături directe cu el măcar auziseră cine este din relatările lui Sérusier şi Bernard. Astfel, anumite elemente „sintetiste" se pot repera, de exemplu, în picturile unui tînăr danez, J.F. Willumsen, care venise la Pont-Aven în vara lui 1890. Willumsen tocmai lucra la un tablou cu două femei bretone, cînd Gauguin, venit într-o scurtă vizită la Pont-Aven, l-a remarcat şi a început o discuţie cu el. În ciuda puternicei sale antipatii pentru danezi (deoarece soţia sa era daneză), Gauguin a rămas două zile cu Willumsen la Pensiunea Gloanec şi l-a luat să-l ducă la Maurice Denis, care locuia într-o casă mică afară din sat. Deşi Denis nu era acasă, Gauguin a reuşit să-i arate pictorului străin cîteva lucrări ale prietenului său. În timpul scurtului interval petrecut împreună, Gauguin a executat multe desene pe hîrtie groasă, de ambalaj, printre care o schiţă a tabloului cu cele două femei bretone şi un portret al tînărului său prieten. Dar Willumsen a susţinut mereu că nu-i datora lui Gauguin decît unele informaţii tehnice în legătură cu pregătirea pînzelor şi cu amestecarea culorilor. Pictorul l-a învăţat în plus cum că sculpteze panourile de lemn şi să le decoreze în policromie[48].

Deşi toţi cei din jurul său ascultau cu sfinţenie orice avea de spus, Gauguin era profund nefericit

Scanned with OKEN Scanner

și plin de amărăciune. Se temea de singurătate și simțea mare nevoie de compania prietenilor săi mai tineri, fără însă ca admirația lor pentru el să-i risipească tristețile. Toate scrisorile lui din această perioadă ni-l arată sumbru și deprimat. „Dintre toate eforturile mele de anul acesta, nu-mi rămîn decît urletele din Paris care vin și aici să mă descurajeze în așa măsură încît nici nu mai îndrăznesc să pictez și-mi plimb trupul bătrîn sub vîntul Nordului, pe plaja din Le Pouldu! Mașinal, mai fac unele studii (dacă se pot numi studii niște linii trasate în acord cu ochiul). Dar sufletul este absent și privește cu tristețe prăpastia ce se cască dinaintea lui"[49].

La un moment dat, Gauguin și-a îndreptat amărăciunea către Degas, căruia nu-i plăcuseră niște lucrări mai recente ale sale de la Theo van Gogh. „Nu găsește în tablourile mele — se plîngea pictorul — ceea ce vede el (mirosul urît al modelului). Simte în noi o mișcare contrară. A, de-aș avea și eu, ca Cézanne, cu ce să duc o luptă, aș duce-o cu plăcere. Degas îmbătrînește și turbă că n-a găsit încă ultimul cuvînt de spus . . ."[49].

Cei care erau cu el în Le Pouldu nu-și dădeau, se pare, seama de stările lui depresive. Observau însă varietatea direcțiilor pe care le explora și care îi reflectau neliniștea. „Unii au crezut că își va schimba maniera — va scrie unul din prietenii săi. Ce amăgire! Acesta era pentru el specificul fiecărei zile deoarece în fiecare zi pornea . . . în căutarea Necunoscutului, a unei forme noi în Artă; și asta cu naturalețe, fără efort, lăsîndu-se în voia comenzilor temperamentului său"[41].

De cînd pictase, la începutul lui 1889, îndrăznețul portret al familiei Schuffenecker, Gauguin căutase o anumită îndulcire a conturelor decise în care își înscria toate formele și, în paralel, înlocuirea marilor suprafețe plate cu suprafețe mai subtil modelate. Însă chiar în lucrările unde recurgea la o execuție bazată pe tușe scurte și dens întretăiate, el își păstra procedeul său preferat pentru compozițiile contrastante, anume de-a

Scanned with OKEN Scanner

plasa cîte o masă de culoare compactă şi amplu tratată pe un fundal realizat într-o manieră mai impresionistă. Folosea culori vii şi acum, dar evita contrastele prea puternice. Manifesta în continuare o libertate absolută faţă de realism şi combina sistematic formele simplificate cu colorafiile exagerate, astfel încît să reteze definitiv orice legătură posibilă cu „modelul şi cu blestemata asta de natură"[50]. Totuşi, din cînd în cînd, ca de exemplu într-o natură moartă dăruită contesei de Nimal, noua sa admiratoare, el revenea la modelările atente, adoptînd însă totodată şi perspectiva contrară, aceea a unei abstracţiuni duse foarte departe, ca în portretul lui Meyer de Hann.

„Gauguin mi-a trimis cîteva pînze noi — îl informa Theo van Gogh pe fratele său în septembrie 1889. Spune că a ezitat să mi le trimită, fiindcă n-a atins încă ceea ce căuta. Mai spune că a găsit acel ceva în alte pînze care însă nu sînt uscate. Oricum, lotul acesta nu mi s-a părut la fel de bun ca acela de anul trecut; dar există o pînză care este iarăşi un Gauguin foarte frumos. I-a spus *La Belle Angèle* [portretul este al doamnei Satre, soţia unui antreprenor de zidărie şi viitor primar în Pont-Aven, care a refuzat să primească tabloul]. E un portret dispus pe pînză asemeni capetelor mari de pe stampele japoneze; portretul şi bustul sînt încadrate şi proiectate pe un fundal. Prezintă o femeie bretonă şezînd, cu mîinile împreunate, în costum negru, şorţ lila şi guleraş alb; cadrul este gri, iar fundalul e pictat în albastru-liliachiu foarte frumos, cu flori roz şi roşii. Expresia feţei şi atitudinea sînt foarte bine prinse. Femeia seamănă puţin cu o viţică, însă are ceva atît de proaspăt şi de rustic în aspectul ei încît îţi face mai mare plăcere s-o priveşti"[51]. La scurt timp după aceea, Theo van Gogh a reluat discuţia despre tabloul lui Gauguin în altă scrisoare către fratele său, regretînd abundenţa de „reminiscenţe japoneze, egiptene, etc. În ce mă priveşte, prefer să văd o bretonă

Scanned with OKEN Scanner

autentică decît o bretonă cu gesturi de japoneză; dar în artă nu există limite, prin urmare e voie să faci cum îţi convine"[52].

Gauguin se sprijinea în egală măsură şi pe tradiţiile locale. Inspirat de crucifixele din piatră brută (*calvaires*) ce străjuiau frecvent drumurile în Bretania, el a realizat mai multe compoziţii unde a încercat să surprindă „grandoarea rustică şi simplitatea superstiţioasă" care îl impresionau atît de puternic la ţăranii bretoni. Unul din aceste tablouri, un *Cristos galben,* se bazează evident pe crucifixul policrom de lemn aflat în fosta capelă din Trémalo, pe lîngă Pont-Aven; aici silueta primitivă, de culoarea fildeşului, a lui Isus se detaşează pe fundalul unui zid albăstrui sub o arcadă vopsită în albastru, care îi subliniază îngălbenirea aparentă[53]. Gauguin n-a făcut decît să accentueze galbenul trupului şi să-l plaseze într-un decor de exterior. Mai tîrziu, el şi-a pictat propriul portret în faţa acestei pînze (care apare invers, fiind văzută într-o oglindă), în timp ce în stînga sa a reprodus unul din vasele pentru tutun modelat de el însuşi. Un alt tablou pictat în acelaşi stil înfăţişează un *Calvar* cu un Cristos verde, fără îndoială inspirat de o *Pietà* sculptată în piatră şi acoperită cu muşchi, de la Nizon, lîngă Pont-Aven[54]. Sentimentele profund religioase degajate de mediul breton, precum şi proximitatea lui Bernard, un credincios fervent, şi-au găsit expresia într-un tablou în care Gauguin s-a pictat pe sine sub chipul lui *Cristos în grădina Ghetsemani,* simbol izbitor al singurătăţii artistului în ciuda „apostolilor" din jurul său; figura îi trădează resemnarea şi suferinţa pe care le evoca atît de frecvent în scrisori. În acelaşi timp şi Bernard picta scene din viaţa lui Isus; într-una din ele, lui Gauguin i s-a părut că se recunoaşte în persoana lui Iuda, însă n-a obiectat nimic[50].

Theo van Gogh nu pare să fi apreciat lucrările recente ale lui Bernard mai mult decît pe ale lui Gauguin. „Se vede mai multă suplete în tuşa lui [Bernard] — îi scria el lui Vincent. La el

există o infuență mai directă a primitivilor. A pictat și el un *Cristos în grădina cu măslini*, un Cristos violet, cu păr roșu și cu un înger galben. E foarte greu de înțeles, iar stilul căutat vizibil dă adeseori figurilor un aer oarecum ridicol, dar poate că va ieși ceva bun din asta"[55].

Primind cîteva fotografii de la Bernard cu ultimele lui pînze, Vincent van Gogh și-a aprobat întru totul fratele. „Sînt un fel de vise ori de coșmare — îi scria el. Are multă erudiție — se vede că e un om cucerit de primitivi — însă, la drept vorbind, pre-rafaeliții englezi făceau același lucru mult mai bine și apoi mai sînt Puvis și Delocroix, care sînt mult mai sănătoși decît pre-rafaeliții. Deci nu mă lasă rece tablourile lui, dar îmi creează un sentiment penibil de degringoladă, nu de progres"[56].

Într-o scrisoare către Bernard însuși, Vincent reacționa mult mai violent, aproape acuzîndu-și prietenul că încearcă să reactualizeze tapiseriile medievale. „Fără îndoială că e înțelept și drept să te impresioneze Biblia — spunea el. Însă realitatea modernă are o asemenea putere asupra noastră încît chiar încercînd să reconstituim în gîndire zilele care au trecut, micile evenimente ale vieții noastre ne smulg în aceeași clipă meditațiilor noastre, iar aventurile noastre proprii ne împing înapoi cu putere, în senzațiile personale — bucurie, plictiseală, suferință, mînie sau zîmbet"[57]. Spre deosebire de Bernard, Gauguin căutase într-adevăr să infuzeze în picturile religioase reflectarea experiențelor sale proprii.

Inspirația mistică este numai unul din aspectele picturii lui Gauguin în cursul anilor 1889—1890. În general, el pare a fi avut intenția să renunțe la elementele cele mai spectaculare ale sintetismului în favoarea calităților „solide" ale picturii „pure". Dacă în perioada la care ne referim s-a supus influenței vreunui alt pictor, acesta a fost Cézanne. Se crede că ținea cu el la hanul din Le Pouldu o natură moartă a lui Cézanne, o rămășiță din colecția sa, de care nu voia să se despartă și pe care a pictat-o în pla-

Scanned with OKEN Scanner

nul depărtat al portretului unei tinere femei bretone, Marie Lagadu, ce poza de obicei pentru el şi pentru Sérusier[58]. Gauguin nu vorbea despre Cézanne decît cu un deosebit respect. Se povesteşte chiar că, atunci cînd era în Le Pouldu şi începea o pînză nouă, spunea: „Hai să facem un Cézanne“[59]. Cît de mult îi datorează lui Cézanne apare în chip evident în diferite naturi moarte, iar modul cum Gauguin îşi combină pigmenţii se apropie foarte des de metoda maestrului său (ceea ce este valabil şi pentru unele din lucrările lui Bernard). Dar, în timp ce Cézanne rămînea fidel, pînă la scrupulozitate, faţă de „motiv“, nedesprinzîndu-şi ochii nici o clipă de el cînd picta, Gauguin i-a adoptat limbajul plastic, tuşele şi planurile schimbătoare mai mult decît atitudinea faţă de natură. Căci Gauguin studia natura înconjurătoare pentru elementele de formă şi culoare pe care le reconstruia în pictură nu atît spre a reproduce cu exactitate ceea ce observase, ci ca şi cum ar fi vrut să surprindă senzaţiile ce se declanşau în interiorul său la vederea subiectului.

Prin cuvintele, ca şi prin pînzele sale, Gauguin a făcut cunoscută arta lui Cézanne celor din preajma lui; nu, cum a spus Denis ulterior, „ca operă a unui independent genial, a unui insubordonat faţă de şcoala lui Manet, ci ca ceea ce este ea în realitate, încununarea unui efort îndelungat, rezultatul necesar al unei mari crize“[45].

Dacă expoziţia de la Volpini promovase o reacţie tot mai categorică împotriva impresionismului (deşi îi folosise numele) — reacţie ce se manifesta de asemenea, dar mai puţin brutal, în tablourile lui Seurat şi ale adepţilor săi — acum Gauguin se îndrepta către Cézanne ca spre singurul membru al grupului impresionist care încercase cu adevărat să reaşeze pictura pe o bază mai trainică. Dar Cézanne se izola în sudul Franţei, lucrînd în tăcere şi neîntreţinînd legături nici măcar cu puţinii săi prieteni, pe cînd Gauguin, în parte prin forţa împrejurărilor, în parte prin nevoia de comunicare şi din dorinţa de a-i

Scanned with OKEN Scanner

influența pe ceilalți, atrăgea mereu grupuri tot mai depărtate în orbita sa. Concomitent, prietenul lui, van Gogh, năzuia spre un țel similar. Gauguin însă nu intenționa cîtuși de puțin să-și unească din nou forțele cu van Gogh, deși la expoziția Independenților din primăvara lui 1890 el considera lucrările acestuia drept cele mai demne de atenție.

Se pare că Gauguin pomenea numai foarte rar numele lui Vincent van Gogh în cercul său din Bretania și atunci vorbea despre el ca despre omul care era să-l asasineze la Arles. Este adevărat că van Gogh scria cînd și cînd și se plîngea într-o scrisoare către Bernard că pierduse legătura cu Gauguin și cu prietenii lui din Bretania. Dar cînd Vincent s-a interesat de posibilitatea de a veni să se alăture grupului din Le Pouldu, Gauguin a exclamat: „Niciodată! E nebun! A vrut să mă omoare!“[60].

NOTE

1. O. Maus: *Le Salon des XX à Bruxelles*, „La Cravache“, 2 martie 1889. Catalogul enumeră tablourile lui Gauguin după cum urmează: Paul Gauguin, 2, place Lamartine, Arles (deoarece pictorul acceptase invitația pe cînd stătea cu van Gogh): 1. *Printre mangotieri* (Tropice) (probabil tabloul aflat in proprietatea lui Theo van Gogh); 2. *Conversație* (Tropice); 3. *Peisaj breton*; 4. *Băiat breton cu viței*; 5. *Păstor și păstoriță*; 6. *Luptători în iarbă*; 7. *Viziune după predică* 8. *În plină căldură*; 9. *Mizerii omenești*; 10. *La presbiteriu*; 11. *Catargele* (pictat la Arles); 12. *„Ai să treci pe-aici, frumoaso“*.
2. Despre Academia Julian vezi W. Rothenstein: *Men and Memories, Recollections, 1872—1900*, New York, 1931, vol. I, pag. 36—43; H. Schlittgen: *Erinerrungen*, München, 1926, pag. 173—179; L. Hevesi: *Altkunst-Neukunst*, Wien, 1894—1908, Viena, 1909, pag. 579—588 (capitolul: *Beim berühmten Julian*); L. Corinth: *Legenden aus dem Künstlerleben*, Berlin, 1908, pag. 50—68; A. S. Hartrick: *A Painter's Pilgrimage through Fifty Years*, Cambridge, 1939, pag. 13—27 (capitolul: *The Atelier Julian*).

Scanned with OKEN Scanner

3. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Pont-Aven, martie 1889); vezi *Lettres de Gauguin à sa femme et à ses amis*, Paris, 1946, nr. CVIII, pag. 197.
Potrivit lui Bernard, această scrisoare nedatată — a cărei ultimă parte s-a pierdut — a fost scrisă în 1890, însă, deoarece altundeva este vorba de o expoziție ce urma să se deschidă în iunie 1889, ea datează probabil din primăvara aceluiași an.
Este foarte greu să se stabilească o cronologie exactă a peregrinărilor lui Gauguin în cursul anului 1889, mai ales în legătură cu diferitele intervale petrecute de el la Pont-Aven și Le Pouldu. Cercetătorii în acest domeniu au încurcat problema și mai mult în loc s-o clarifice; nici unul din documentele referitoare la această perioadă nu este datat. Nu există nici o dovadă concretă legată de șederea lui Gauguin în Le Pouldu împreună cu Sérusier în primăvara lui 1889 și este o părere unanim acceptată că toate scrisorile lor cu privire la întîlnirea în Le Pouldu au fost scrise în vara aceluiași an, cînd au petrecut într-adevăr cîtva timp împreună. Cu toate acestea, consider că succesiunea evenimentelor, așa cum au fost prezentate aici, este fără îndoială mai corectă, sau cel puțin mai plauzibilă.
4. Scrisoare a lui Sérusier către Denis, Pont-Aven, (martie) 1889; vezi P. Sérusier: *ABC de la Peinture, Correspondance*, Paris, 1950, pag. 39—40. (Părerea generală este că această scrisoare a fost scrisă în vara lui 1889.)
5. *ibid.*, pag. 41.
6. *ibid.*, pag. 42.
7. Scrisoare a lui Renoir către Roger-Marx, 10 iulie 1889; vezi C. Roger-Marx: *Renoir*, Paris, 1937, pag. 68.
8. Vezi E. Bernard: *Souvenirs inédits sur l'artiste peintre Paul Gauguin et ses compagnons lors de leur séjour à Pont-Aven et au Pouldu*, Lorient, nedatat (1939), pag. 14—15.
9. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker, (Pont-Aven, martie 1889); *op. cit.*, nr. LXXVII, pag. 152—153 (datată greșit ca fiind scrisă din Arles în decembrie 1888).
10. Scrisoare a lui Theo către V. van Gogh, (Paris), 16 iunie 1889; vezi *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, vol. IV, nr. T 10, pag. 268.
11. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, 19 iunie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 595, pag. 431—432.
12. Emile Bernard, uneori foarte inexact în amintirile sale, a scris ulterior că Lautrec *a participat* la expoziție, invitat fiind de el; vezi Bernard: *L'aventure de ma vie* în *Lettres de Paul Gauguin à Emile Bernard*, Geneva, 1954, pag. 33. Cu toate acestea, nici afișul nici catalogul expoziției de la Volpini nu consemnează participarea lui Lautrec și lucrările acestuia nu apar menționate în nici o cronică a expoziției.
13. Catalogul conține următoarele: PAUL GAUGUIN, chez M. Schuffenecker, 29, Rue Boulard (Paris). 31. *Premi-*

Scanned with OKEN Scanner

ères fleurs, Bretagne; 32. *Les Mangos*, Martinique (proprietatea d-lui van Gogh); 33. *Conversation*, Bretagne; 34. *Hiver*, Bretagne; 35. *Presbytère de Pont-Aven*; 36. *Ronde dans les foins*; 37. *Paysage d'Arles*; 38. *Les Mas*, Arles; 39. *Pastel décoratif*; 40. *Jeunes lutteurs*, Bretagne 41. *Fantaisie décorative*, pastel; 42. *Eve*, aquarelle; 43. *Misères humaines* (proprietatea d-lui Paul Schuffenecker); 44. *Dans les vagues*; 45. *Le modèle*, Bretagne; 46. *Portrait*, Arles; 47. *Paysage*, Pont-Aven.

EMILE SCHUFFENECKER; 29, Rue Boulard (Paris). 55. *Danseuse*, pastel; 56. *Nature morte*; 57. *Notre-Dame par la neige*; 58. *Paysage de neige*; 59. *Coin de plage à Concarneau* (proprietatea d-lui Goutereau); 60. *Coucher de soleil à Concarneau*; 61. *Ramasseuses de varech*, Yport; 62. *Pivoines* (proprietatea d-lui Choquart); 63. *Falaises*, Yport; 64. *Cirque de Fécamp*; 65. *Rochers*, Yport; 66. *Au parc de Montsouris*; 67. *Paysage parisien*; 68. *Nature morte, Oranges*; 69. *Square*; 70. *A Vanves*; 71. *Matinée à Yport*; 72.*Dans la neige*; 73. *Effet de neige*; 83. *Portrait de Monsieur B**** (peinture pétrole).

EMILE BERNARD, 5, Avenue Beaulieu, Asnières. 7. *Chiffonnieres*, Clichy; 8. *Fleurs en pot*; 9. *Paysage à Asnières*; 10. *Paysage Pont-Avéniste*; 11. *Paysage Saint-Briacois*; 12. *Portrait de Monsieur Q****; 13. *L'ami Marcel* (proprietatea d-lui Hérissé); 14. *Les Bretonnes* (proprietatea d-nei Berthe); 15. *Château de Kerlaouen*; 16. *Floréal*; 17. *Paysage asnièrois*; 18. *Marche au Calvaire*; 19. *Moisson*, Bretagne; 19. bis. *Paysage à Saint-Briac*; 75. *Baigneuses* (proprietatea d-lui Albert Aurier); 76. *Château de Kerlaouen* (proprietatea d-nei La Valle); 77. *Nues* (proprietatea d-lui de Laval); 79. *Peupliers*; 80. *Croquis à Pont-Aven*, aquarelle; 81. *idem.*; 86. *Femme et oies* (proprietatea d-lui Régis Delboeuf); 88. *Caricatures bretonnes* (proprietatea d-rei Jeanne Simons).

LOUIS ANQUETIN, 86, Avenue de Clichy (Paris), 1. *Bateau, Soleil déclinant*; 2. *Effet du soir*; 3. *Eté*; 4. *Etude de cheval*; 5. *Etude de cheval*; 6. *Rosée*; 6 bis. *Eventail*.

LOUIS ROY, Lycée Michelet, Vanves, 49. *Poires*; 50. *A Gif* (proprietatea d-lui Filliger); 51. *Paysage à Gif*; 52. *Primevères*; 53. *A Gif*; 54. *Chemin des Glaises*; Vanves; 54 bis. *Crépuscule*.

LÉON FAUCHÉ, 5, Rue Boissonade, (Paris), 22. *Le Soir*, pastel; 23. *Femme et enfant*; 25. *Paysanne courant*; 26. *La carriole*; 28. *Cantonnier*.

CHARLES LAVAL, A Pont-Aven (Finistère). 84. *Entrée de bois*, Martinique; 85. *Allant au marché*, Bretagne; 89. *Les Palmes*; 90. *Sous les bananiers*; 91. *Femmes au bord de la mer*, esquisse; 92. *Rêve Martiniquois*; 93. *Le Saule*, Pont-Aven; 94. *Dans la mer* (proprietatea d-lui Bernard); 95. *L'Aven, Ruisseau* (proprietatea d-nei contese de Z***); 96. *Course au bord de la mer*, aquarelle Martinique (proprietatea d-lui Rippipoint).

Scanned with OKEN Scanner

GEORGES DANIEL [DE MONFREID], 55, Rue du Chateau (Paris). 20. *Fleurs*; 21. *Paysage*; 21 bis. *Portrait du peintre.*

LUDOVIC NÉMO [EMILE BERNARD]. 74. *Portrait d'un jeune ouvrier*, peinture pétrole (1887), (proprietatea d-lui Jacques Tasset); 87. *Après-midi à Saint-Briac*, peinture pétrole (1887), (proprietatea d-lui Emile Schuffenecker).

Visible sur demande: ALBUM DE LITHOGRAPHIES par Paul Gauguin et Emile Bernard.

14. Scrisoare a lui Bernard către Aurier, (Paris), luni dimineaţa, (mai 1889); document nepublicat, obţinut prin amabilitatea d-lui Jacques Williame, Châteauroux.
15. Aurier: *A propos de l'Exposition Universelle de 1889*, 26 mai 1889; vezi Aurier: *Oeuvres posthumes*, Paris, 1893, pag. 334—335.
16. Vezi A. Retté: *Bars et Brasseries à l'Exposition*, „La Vogue", nr. 2, august 1889.
17. Vezi G. Kahn: *L'Art français à l'Exposition, ibid.*, Kahn afirma: „Dl. Gauguin expune într-o cafenea, în cele mai proaste condiţii, pictura sa interesantă, însă oarecum aspră şi parcă bătută cu ciocanul; în jurul lui, tablouri lipsite de interes, care insistă pînă la exces pe bucăţile mari de culoare, pe modelajul inutil şi deloc atrăgător".
18. F. Fénéon: *Autre groupe impressionniste*, „La Cravache", 6 iulie 1889; reprodus în Fénéon: *Oeuvres*, Paris, 1948, pag. 180.

18a Deşi practic nu a fost niciodată de acord cu Fénéon în probleme de artă, Teodor de Wyzewa exprima, exact cu doi ani mai tîrziu, aceeaşi idee şi în termeni chiar mai direcţi: „Maniera d-lui Gauguin ... provine pur şi simplu de la dl. Anquetin, care o practica, în urmă cu patru sau cinci ani, simţind într-un mod mult mai original ceea ce avea ea mai ciudat". Dar probabil că Gauguin nu a putut citi niciodată această afirmaţie deoarece ea a apărut la scurtă vreme după plecarea sa către Tahiti. Vezi T. de Wyzewa: *Le nouveau Salon du Champ-de-Mars*, „L'Art dans les Deux Mondes", 13 iunie 1891.

19. Vezi J. Antoine: *Impressionnistes et Synthétistes*, „Art et Critique", 9 noiembrie 1889.
20. Scrisoare a lui Gauguin către Theo van Gogh, (Le Pouldu, noiembrie 1889); document nepublicat, obţinut prin amabilitatea Ing. V. W. van Gogh, Laren.
21. Vezi A. Aurier: *Le symbolisme en peinture, Paul Gauguin*, „Mercure de France", martie 1891.
22. A. Aurier: *Concurrence*, „Le Moderniste", nr. 10, 27 iunie 1889.
23. V. Verkade: *Le Tourment de Dieu*, Paris, 1926, pag. 70.
24. M. Denis: *Paul Sérusier, sa vie, son oeuvre*, în: Paul Sérusier: *ABC de la Peinture*, Paris, 1942, pag. 46.
25. Vezi J. Rewald: *Maillol*, New York, 1939, pag. 9—10.
26. Vezi *Suzanne Valadon par elle-même*, „Prométhée", martie 1939.

Scanned with OKEN Scanner

27. Aceste articole, publicate toate în „Le Moderniste", erau intitulate: Gauguin: *Notes sur l'art à l'Exposition Universelle*, 4 și 13 iunie 1889; Bernard: *Au Palais des Beaux-Arts, Notes sur la peinture*, 27 iulie 1889; Gauguin: *Qui trompe-t-on ici?*, 21 septembrie 1889.
28. Scrisoare a lui Gauguin către Schuffenecker, (Le Pouldu), 1 septembrie 1889; *op. cit.*, nr. LXXXVI, pag. 165.
29. Scrisoare a lui Bernard către Schuffenecker, (Saint-Briac), 26 august 1889 document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-nei Jeanne Schuffenecker, Paris.
30. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Le Pouldu, august 1889); *op. cit.*, nr. LXXXIV, pag. 162—163.
31. Scrisoare a lui Signac către Luce, (vara 1889); document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-nei Ginette Signac, Paris.
32. Scrisoare a lui Bernard către Schuffenecker, Pont-Aven, (1892); document nepublicat, obținut prin amabilitatea d-nei Jeanne Schuffenecker, Paris.
33. Scrisoare a lui Sérusier către Denis, Paris, 1889; vezi: *ABC de la Peinture*, Paris, 1950, pag. 38.
34. Vezi Hartrick: *A Painter's Pilgrimage through Fifty Years*, Cambridge, 1939, pag. 30.
35. A. Gide: *Si le grain ne meurt*, Paris, 1924, vol. II, pag. 195—196. Potrivit lui Gide, întîmplarea a avut loc în 1888, dar nu încape nici o îndoială că data corectă este 1889.
36. Vezi Mothéré (soțul Mariei Henry), citat de C. Chassé: *Gauguin et le groupe de Pont-Aven*, Paris, 1921, pag. 46—50.
37. Aceste picturi murale au fost descoperite în 1924 de către pictorii americani Abraham Rattner și Isadore Levy (vezi „Life", 1 Mai 1950), care au avut amabilitatea de a fotografia sufrageria înainte ca picturile să fie luate.
38. Scrisoare a lui Sérusier către Denis, (Le Pouldu, toamna 1889); vezi: *ABC de la Peinture*, 1942, pag. 54.
39. Vezi Bernard: *Souvenirs*, „La Rénovation esthétique", noiembrie 1907 și aprilie 1909, ultima reprodusă în Rewald: *Seurat*, Paris, 1948, pag. 152, (nota 81). In *Souvenirs*, *op. cit.*, Bernard a scris că, în acele zile „rîdeam de toate și în special de lucrurile ridicole, începînd cu cele ale membrilor Institutului și pînă la cele ale divizioniștilor și poantiliștilor, pe atunci reprezentați mai ales de d-nii Signac-Seurat și Pissarro. Acesta din urmă, ca toți convertiții, s-a făcut chiar apostolul militant și periculos al mișcării. Pe cîți pictori venerabila sa barbă lungă și bătrînul său talent nu i-au momit către acele teorii!"
40. Vezi Mothéré, *op. cit.*, pag. 38. În această grafie, cuvîntul *synthèse* dobîndește o conotație aproape vulgară. Există un număr de jocuri de cuvinte mai mult sau mai puțin evidente în titlurile sau în datările lucrărilor lui Gauguin din această perioadă. El și-a intitulat un peisaj *Maison du Pan du* (de la *Maison du pendu*, titlul unui

Scanned with OKEN Scanner

celebru tablou de Cézanne) sau şi-a datat schiţele pentru decorarea unor farfurii 1889o şi 1290.

41. Anonim: *Gauguin et l'Ecole de Pont-Aven*, de „un de ses admirateurs de l'Ecole de Pont-Aven", „Essays d'Art libre", noiembrie 1893.
42. Vezi K. van Hook: *A Self-portrait by Paul Gauguin*, „Gazette des Beaux-Arts", decembrie 1942.
43. Vezi Mothéré, *op. cit.*, pag. 33—34.
44. Vezi C. Chassé: *De quand date le synthétisme de Gauguin?*, „L'Amour de l'Art", aprilie 1938.
45. M. Denis: *L'influence de Paul Gauguin*, „L'Occident" octombrie 1903; reprodus în Denis: *Théories, 1890—1910*, Paris, 1921, pag. 163.
46. Vezi M. Denis: *Définiton du néo-traditionnisme*, „Art et Critique", 23 şi 30 august 1890; reprodus în *ibid.*, pag. 1—13.
47. Scrisoare a lui Gauguin către Denis, (Tahiti, iunie 1899); *op. cit.*, nr. CLXXI, pag. 290—291.
48. Informaţie obţinută prin amabilitatea regretatului J. F. Willumsen, Cannes şi a lui Sigurd Schultz, Copenhaga. Willumsen avea tendinţa să micşoreze datoria sa faţă de Gauguin. Raporturile sale cu acesta din urmă au fost studiate de M. Bodelsen: *Willumsen i 90'ernes Paris* în *Festskrift for Professor Ragnar Josephson*, Stockholm, 1957.
49. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Le Pouldu, noiembrie 1889); *op. cit.*, nr. XCII, pag. 173—174.
50. Scrisoare a lui Gauguin către Bernard, (Le Pouldu, sfîrşitul lui noiembrie 1889); *ibid.*, nr. XCV, pag. 178.
51. Scrisoare a lui Theo către Vincent van Gogh, Paris, 5 septembrie 1889; vezi *Verzamelde Brieven van Vincent van Gogh*, vol. IV, nr. T 16, pag. 274.
52. Scrisoare a lui Theo către Vincent van Gogh, (Paris), 22 octombrie 1889; *ibid.*, nr. T 19, pag. 277.
53. Vezi F. Dauchot: *„Le Christ jaune" de Gauguin*, „Gazette des Beaux-Arts", iulie-august 1954.
54. Această legătură a fost descoperită de C. Chassé: *Gauguin et son temps*, Paris, 1955, (planşa LX).
55. Scrisoare a lui Theo către V. van Gogh, Paris, 16 noiembrie 1889; *op. cit.*, nr. T 20, pag. 278.
56. Scrisoare a lui V. van Gogh către fratele său, (Saint-Rémy, noiembrie 1889) *Verzamelde Brieven*, vol. III, nr. 615, pag. 478.
57. Scrisoare a lui V. van Gogh către Bernard, (Saint-Rémy, începutul lui decembrie 1889); *Verzamelde Brieven*, vol. IV, nr. B 21, pag. 236.
58. Informaţie obţinută prin amabilitatea d-rei H. Boutaric, Paris, potrivit căreia răposata d-nă Cochennec din Rosporden (Bretania), fiica presupusă a Mariei Henry şi a lui Meyer de Haan, a susţinut întotdeauna că acest portret *nu* o reprezintă pe mama sa, deşi există convingerea unanim acceptată că este portretul Mariei Henry.
59. Vezi R. Rey: *Gauguin*, Paris, 1928, pag. 25.
60. Vezi Mothéré, *op. cit.*, pag. 36.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

Introducere 5

Capitolul I 1886—1888
VAN GOGH LA PARIS 15

Capitolul II 1886—1890
SEURAT ŞI PRIETENII SĂI 77

Capitolul III 1886—1890
SIMBOLIŞTI ŞI ANARHIŞTI
DE LA MALLARMÉ LA REDON 130

Capitolul IV 1888
GAUGUIN — BERNARD — VAN GOGH
BRETANIA ŞI PROVENŢA 170

Capitolul V 1888
TRAGEDIE LA ARLES 215

Capitolul VI 1889
ACADEMIA JULIAN
EXPOZIŢIA SINTETISTĂ DE LA VOLPINI ŞI
GRUPUL DIN PONT-AVEN 246

REDACTOR: ALEXANDRA DOBROTĂ
TEHNOREDACTOR: PETRE DUMITRU

BUN DE TIPAR: 4. V. 1978: APĂRUT: 1978
COLI DE TIPAR: 12; PLANŞE: 78
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI: 7.03
C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI: 7
TIRAJUL: 16 000 EX.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ŞOS. ALBA IULIA NR. 40
REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

Scanned with OKEN Scanner

Biblioteca de artă

233

Arte și civilizații

postimpresionismul

Nu mi-a fost ușor să încerc o reconstituire pe baze istorice, care să așeze fiecare persoană, fiecare lucrare, fiecare acțiune sau fiecare afirmație la locul ei corect în acest uriaș mozaic atît de plastic asemănat de Verhaeren cu un caleidoscop. Spre a izbuti într-o asemenea tentativă a trebuit să simplific multe aspecte complicate ale lucrurilor și să dezgrop o mare cantitate de dovezi, puțin cunoscute sau chiar uitate cu desăvîrșire, pentru a umple cu ele golurile, pentru a stabili legături între factori aparent independenți, pentru a furniza detalii mărunte, fără însă a pierde din vedere ansamblul, într-un cuvînt, pentru a re-crea acea mișcare continuă, acel impuls permanent înainte, singurele ce pot da viață unui moment din trecut.

JOHN REWALD

Vol. I și II lei 47

Scanned with OKEN Scanner